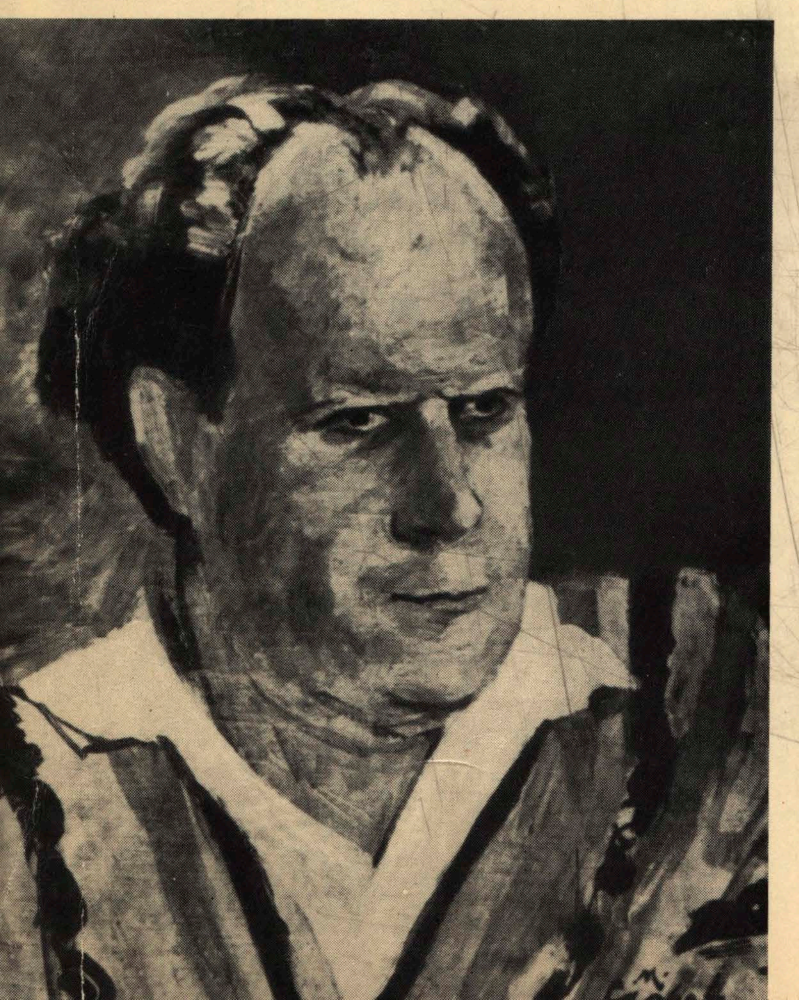
ИСКУССТВО КИНО

3

1967

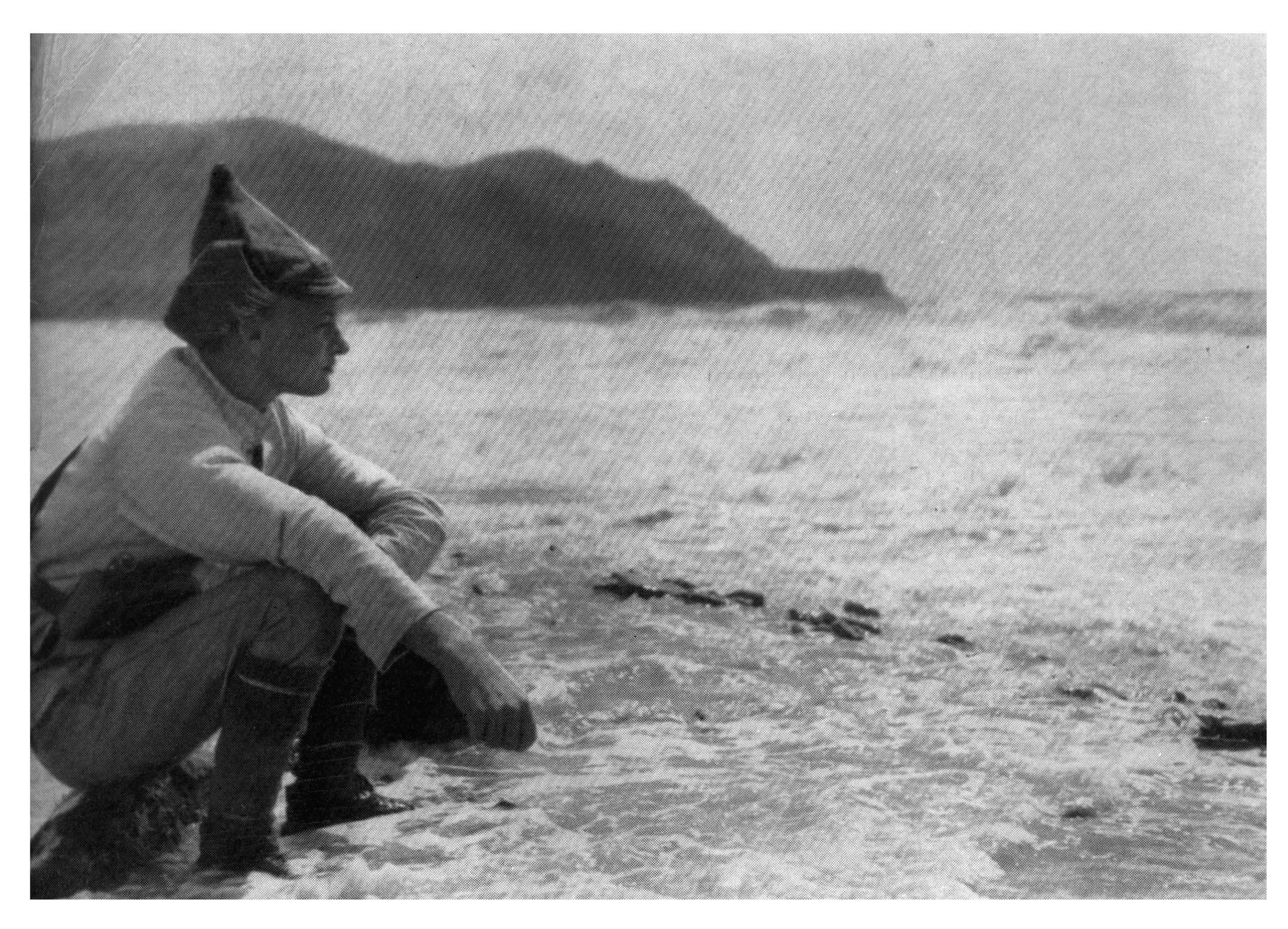


ЭТОТ ПОРТРЕТ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА Я ПИСАЛ В БАРВИХЕ В 1940 ГОДУ, НАХОДЯСЬ НА ОТДЫХЕ...

О ВСТРЕЧЕ С СЕРГЕЕМ ЭЙЗЕНШТЕЙНОМ Я ХОЧУ НАПИСАТЬ В СВОЕЙ КНИГЕ «СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ».

Мартирос Сарьян

Ереван, 22 октября 1966 года



«НАЧАЛЬНИК ЧУКОТКИ»
Сценарий В. Валуцкого, В. Викторова. Постановка В. Мельникова. Оператор Э. Розовский. «Ленфильм», 1966.
В роли «начальника Чукотки» — М. Кононов

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки портрет С. М. Эйзенштейна работы лауреата Ленинской премии Мартироса Сарьяна 1940 года.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

3

1967

Что же мешает киностудиям?

Больше года назад на страницах нашего журнала развернулась — нет, не дискуссия, а беседа — взыскательный товарищеский разговор о делах и достижениях, просчетах и перспективах документального и научно-популярного кинематографа.

Десять видных режиссеров, операторов, сценаристов подвергли серьезному и заинтересованному анализу существующую практику производства кинофильмов и киножурналов. Почти все выступавшие говорили о недостатках организации производства на этом большом и важном участке, откровенно назвали своими именами застой, рутину, уравниловку. Были выдвинуты полезные конструктивные предложения по перестройке документального и научного кино — с тем чтобы на всем фронте советского киноискусства оно заняло новые боевые рубежи*.

Напомним читателю в общих чертах, о чем шла речь.

* См. № 8, 10, 11 за 1965 год и № 1, 6 за 1966 год.

О критериях оценки творческих явлений в документальном и научно-популярном кино, чаще всего шаблонных и обезличенных в подходе к оценке самобытных, интересных фильмов и ремесленных работ.

Об отношении киностудий к остросовременной проблематике — ведь не секрет, что сегодня она почти полностью вытеснена продукцией информационно-иллюстративного порядка.

О тенденции к «трудоустройству» малоодаренных и просто бесталанных людей — тенденции, преграждающей дорогу в документальный и научно-популярный кинематограф способным, ищущим новое режиссерам, операторам, сценаристам.

О слабом удельном весе творческой молодежи на ведущих киностудиях страны — прежде всего на Центральной студии документальных фильмов и на Центральной студии научно-популярных фильмов. Справедливости ради нужно сказать, что за последние 2—3 года на «Центрнаучфильм» пришло около 30 выпускников ВГИКа, но,

к сожалению, их роль в художественной жизни студии пока еще мало ощутима.

О четком, разумном разграничении задач, которые стоят перед фильмопроизводством и перед информационной кинопериодикой. В особенности в связи с бурным развитием средств радио- и телеинформации.

О переводе режиссерского цеха нашего документального и научного кино на договорную систему. О создании в связи с этим института штатных режиссеров-монтажеров для работы над киножурналами, рекламными и учебно-инструктивными фильмами.

Об устаревших положениях, правилах и нормативах, регламентирующих производство документальных, научно-популярных фильмов и киножурналов.

Затрагивались и другие вопросы... С тех пор как начался наш разговор, прошло много месяцев, а поднятые проблемы не утратили своей актуальности и остроты.

В. Головня в своем выступлении «Что мешает киностудиям?» («Искусство кино», 1966, № 6) отметил, что многие участники разговора высказывали заслуживающие внимания предложения, что в целом этот большой и содержательный разговор был полезным и что он поможет решить много практических вопросов.

Одновременно он подчеркнул, что в дискуссии не обошлось «...и без крайних точек зрения». «Отдельные товарищи,—пишет он,— предлагали, например, полностью ликвидировать кинохронику, передав ее функции телевидению. В целях освобождения студий от так называемого «творческого балласта» предлагалось вывести из штатов студий всех основных творческих работников, с тем чтобы целиком перевести их на договорные начала. Были и другие не менее фантастические проекты...»

Итак, о роли кинохроники.

Напомним, что в решениях XXIII съезда КПСС особо подчеркнуто важное место печати, радио и телевидения во всей идеологической работе нашей партии. С полным основанием это определение можно отнести и к периодической кинохронике — боевой, повседневной киногазете, на протяжении многих десятилетий питавшей жизненными соками документальную публицистику экрана. Ведь для нашего дела, для всей нашей воспитательной работы кинохроника, в особенности сегодня, в преддверии 50-летия Великого Октября,— это «...искусство, разносящее октябрьский гул» (В. Маяковский), искусство, сохранившее для многих поколений бесценные документы нашей революционной борьбы и стройки. Как можно об этом забывать?

А разве и сейчас, в наши дни, кинохроника не обязана следить за историей страны и мира? Разве кадры, снятые советскими кинохроникерами в современной действительности, не обретут с годами, с десятилетиями все неповторимые черты видимой и слышимой исторической кинолетописи? И разве, наконец, можно себе представить наше телевидение, всю его идеологическую и пропагандистскую работу без исторической и современной кинохроники — ведь телевидение непрерывно использует ее в своих передачах! Но как это ни парадоксально — именно в недрах самого телевидения то и дело возникают геростратовы проекты ликвидации кинохроники как целой отрасли кинематографа, как средства информации, будто бы отжившего свой век! Нельзя не замечать, что кинохроника, документальное, научное кино теперь, как никогда раньше, располагают богатейшими возможностями — и творческими и техническими — для углубленного, целеустремленного вторжения во все слои окружающей нас жизни. (Не следует, кстати, забывать и о том, что кинозрители не обязаны поголовно стать телезрителями.)

Речь может идти об овладении этим богатством, о творческой перестройке, а не упразднении кинохроники, об изменении характера киножурналов и, возможно, о пересмотре их периодичности. Широкий экран, широкий формат, цвет, стереозвук, выпуск тематических киноальманахов вместо общеинформационных журналов — вот прямой и естественный путь, по которому может идти дальнейшее развитие советского хроникального киножурнала. И первые опыты, сделанные на некоторых студиях,— например в Москве, в Риге, в Ташкенте,— свидетельствуют об увлекательных и плодотворных перспективах начавшейся большой и интересной работы.

Дифференцированный творческий подход к вопросу жизненности и нежизненности кинохроники позволит углубить и улучшить не только качество и содержание киножурналов, но и все дело их продвижения на массовый экран. Сегодня директор кинотеатра, получающий одновременно центральный киножурнал «Новости дня», межобластной или республиканский периодический журнал

плюс специализированные издания (спортивные и детские киножурналы, журналы «Иностранная кинохроника», «Страна Советская», «Советский воин», «Советское кино» и другие), должен решить почти неразрешимую задачу — какой журнал показывать перед сеансом основного фильма?! А ведь он имеет реальную возможность показать один и — в редких случаях — два киножурнала. И получается так, что многие издания кинохроники не доходят до зрителя или просто устаревают. Вспомним, что мы в год выпускаем почти полторы тысячи номеров периодических киножурналов и что все они поступают в общую киносеть.

На наш взгляд, советская документальная кинематография нисколько не пострадает, если откажется от ряда хроникальных изданий. Тем самым усилятся роль и значение ведущих выпусков периодики и прежде всего общесоюзного киножурнала «Новости дня». А сколько это высвободит государственных средств, производственных мощностей и ресурсов, резервного времени и технического персонала, необходимого для других видов кинопроизводства!

По всей вероятности, разумный, объективный подход к усовершенствованию кинохроники вызовет необходимость в укрупнении некоторых студий. Не секрет, что у нас в последние годы расплодились мелкие студии с мизерной программой однотипных по форме и содержанию киножурналов, с незначительным количеством квалифицированных творческих и технических работников. Они при всем желании не способны в своих коллективах полукустарными средствами разрешить сложные и большие творческие и технические задачи, которые выдвигаются временем перед кинохроникой, перед всей нашей экранной публицистикой.

Не менее труден и мучителен процесс освобождения киностудий от «творческого балласта». Мы согласны с теми, кто считает, что систему договорных отношений нужно прежде всего распространить на режиссеров. Но пришло время от разговоров перейти к делу и наконец сделать первый шаг, первую попытку.

Было бы странным полагать, что возможно одним росчерком пера вывести всех творческих работников документальной и научной кинематографии из штатов киностудий. Речь идет об организационном эксперименте — ведь по сути своей короткометражное кино всегда зиждется на эксперименте — творческом, техническом, организационном!..

Думается, что система договорных отношений развяжет руки директорам и другим руководителям киностудий (и об этом они сами говорят!) в подборе полноценных творческих кадров, поможет им избавиться от бесталанных людей, от ремесленников, подвизающихся в режиссуре и не только в режиссуре документального и научно-популярного фильма. Не так уж благополучно положение и с операторами и с авторами-операторами — а ведь их значение в неигровом кино гораздо больше, чем в игровом.

Всех искренне заинтересованных в судьбах документального и научного кино не может не беспокоить и солидный возрастной «ценз» режиссеров и операторов, работающих в таком молодом по своей природе деле.

Договорная система при правильном, добросовестном ее применении может содействовать приливу свежих сил в неигровой кинематограф — из смежных искусств и в особенности из числа кинематографической молодежи, стремящейся посвятить себя кинопублицистике и научной кинопопуляризации.

Наша страна вступила в 50-й год своего существования. Великую дату в жизни страны — 50-летие Советской власти — готовятся встретить все народы нашей Родины, все прогрессивное человечество. И какой значительный вклад в нашу идеологическую и воспитательную работу может внести кинопублицистика, располагающая прекрасными возможностями для того, чтобы в сильных, правдивых образах, исполненных революционного духа и страсти, показать всемирно-исторические завоевания советского общественного строя, славную героическую историю нашей Родины. Опыт создания таких фильмов, как ленинская трилогия Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина, как «Подвиг», «Страницы бессмертия», «Великая Отечественная...», «Время, которое всегда с нами», подсказывает главные, решающие направления, по которым должны идти творческие искания кинодокументалистов в преддверии знаменательной даты.

Время от времени у нас появляются художественно-яркие, сильные и смелые произведения документального и научного кинематографа, обращенные к жизни наших современников, поэтизирующие советскую

действительность, раскрывающие характер советского человека. Пусть их пока еще мало, но не свидетельствуют ли они о творческих возможностях киностудий и о том, что в благоприятных производственных условиях отрадных явлений станет неизмеримо больше?

Однако много еще на экранах серых, беспомощных фильмов, случайных зарисовок, фактографических киноотчетов. Как часто непритязательным копированием материала, события подменяется вдумчивый анализ, авторские обобщения, творческий пафос.

Как жаль, что у отдельных творческих работников так называемая «выстраданная» тема не всегда совпадает с актуальными, жизненными проблемами, волнующими зрителя. Если такое совпадение имеется, художнику обеспечен большой успех. В остальных случаях выстрелы производятся вхолостую.

Невольно вспоминаешь, что В. И. Ленин на заре нашего кинематографа призывал делать кинохронику в духе лучших советских газет. Оглядывая современную прессу — газеты, журналы, еженедельники,— нередко видишь, как острое журналистское перо вторгается в сложную область человеческих отношений, как по-новому — интересно и полемично — рассматриваются экономические и общественные вопросы. А какой широкий отклик у читателя находят очерки нравов, выступления на морально-этические темы, портретные зарисовки, злободневные материалы из области науки, культуры, международной жизни, истории...

Проблемы так называемого «заказного кинематографа», которых касались участники дискуссии, все больше и больше волнуют творческую общественность документального и научного кино. Как это ни удивительно, такая огромная по капиталовложениям и производственным масштабам отрасль кинематографа, как заказное кино, на протяжении многих лет находится вне поля зрения художественных советов, творческих секций, кинопрессы. Укоренилось представление, что прикладной, утилитарный характер заказных фильмов как бы выводит их за границы искусства, ставит в исключительное положение сугубо ведомственной продукции, в судьбе которой заинтересованы заказчик и руководство студий, озабоченное своевременным выполнением плановых заданий.

Конечно, нельзя ставить знак равенства между ведомственными и государственными заказами. На реализацию последних ориентируются лучшие силы документальной и научно-популярной кинематографии. Исполнение таких заказов или заданий, как правило, проходит в более благоприятной творческой атмосфере.

Но невольно вспоминается, что Дзига Вертов сделал один из лучших своих фильмов— «Шагай, Совет!» — по прямому заказу Моссовета. Потому что он рассматривал этот заказ не как утилитарное кинопособие о деятельности Мосгорисполкома, а как повод для создания страстного публицистического кинопроизведения, воспевающего и прославляющего социальные завоевания Советской власти, утверждающего новую, советскую действительность...

В конце концов, для киностудии не так уж и важно, кто оплачивает ее продукцию— Комитет по кинематографии или, например, Комитет по культурным связям с зарубежными странами, или Агентство печати «Новости», или Торговая палата, заказывающие, скажем, совсем не второразрядные фильмы о советском образе жизни, причем для продвижения на зарубежные экраны!

К сожалению, отношение студий к «незаказным» (по плану Кинокомитета) и заказным фильмам далеко не одинаковое. И по подбору исполнителей и по всей производственно-творческой работе с картинами. Все преимущества получает «незаказная» тематика, ведь с заказной проще: заказчик принял — и с плеч долой! А заказчик не всегда может с достаточной компетентностью и профессионализмом разобраться в кинематографических достоинствах той или иной работы. И поэтому в заказном кино значительно больше, чем в других видах неигрового кинематографа, оперативного простора для ремесленников, для случайных авторов и режиссеров, а следовательно — для посредственности, штампа, халтуры.

Да и сама система тематического планирования заказных фильмов настоятельно требует более внимательного и ответственного подхода, более широкого участия в нем кинематографических сил, специалистов, общественности. Иначе, чем можно объяснить, что из года в год наряду с действительно нужными и полезными фильмами по заказам отдельных ведомств и учреждений создаются отчетно-протокольные фильмы, картины, дублирующие своим содержанием ранее созданные ленты — зачастую никому не нужные:

ни зрителю... ни заказчику! Да, самому заказчику! На складах кинопроката скапливаются кинофильмы, которые месяцами не тиражируются. Заказчик в соответствии с утвержденным планом заказал киностудии фильм, а потом, когда он вышел из производства, «забыл» заказать тираж.

По сведениям Управления кинофикации и кинопроката, к концу 1966 года среди «забытых» заказчиками фильмов оказались такие, как «Автоматика пусковой блокировки», «Защита котла при погасании факела» (заказчик — Центральный котлотурбинный институт им. Ползунова), «Искатели» (заказчик — Приволжский совнархоз), «Это случилось на буровой» (заказчик — Управление нефтегазодобывающей промышленности Средневолжского совнархоза), «Новое оборудование и средства автоматизации в цементной промышленности» (заказчик — Министерство промышленности стройматериалов СССР), «Безопасные методы работы при производстве ферритовых изделий» (заказчик — Министерство электронной промышленности СССР) и другие ленты, на создание которых ушло немало государственных средств, кинопленки, производственных усилий.

Все это не может не вызывать тревоги, и не так уж трудно понять беспокойство отдельных мастеров документального и научного кинематографа, когда они утверждают, что заказные фильмы не имеют еще прямого отношения к творческому процессу, что в поточном методе выгодного для киностудий производства заказных фильмов тонут, уходят под спуд магистральные идейно-творческие задачи ведущих киностудий и прежде всего — Центральной студии документальных фильмов и Центральной студии научно-популярных фильмов.

Не секрет, что создание утилитарно-прикладных фильмов составляет львиную долю плана всей нашей научно-популярной кинематографии. А ведь она призвана прежде всего пропагандировать все новое, передовое, революционное в современной науке и технике и выпускать картины — раньше всего — для самых широких зрительских масс, а не для узкого круга специалистов.

В статье «Естественные науки и их значение для развития мировоззрения и технического прогресса» академик М. Келдыш пишет:

«Мы часто говорим, что естественные науки составляют основу научно-технического прогресса, основу создания материальной базы коммунизма, а общественные науки — основу руководства развитием общества. Однако в действительности положение значительно сложнее, потому что развитие естественных наук оказывает влияние и на идеологию и на процессы управления обществом, а результаты общественных наук воздействуют на материальное производство»*.

В связи с этим М. Келдыш обращает внимание на огромное значение кибернетики не только для развития материальной базы социализма и коммунизма, но и для понимания развития общественных отношений. Он ярко и глубоко показывает взаимодействие наук, их переплетение, подчеркивает роль физики, химии, электронно-вычислительных устройств в научно-техническом прогрессе. Он особо отмечает громадные практические возможности, которые несет с собой освоение космического пространства, говорит о новых качествах биологической науки, проникающей в природу наследственности, и о других знаменательных процессах и чертах современной научно-технической революции.

К сожалению, наше научно-популярное кино, больше всего склонное к иллюстративным работам в жанре видовых, искусствоведческих и назидательных фильмов, не предприняло еще сколько-либо серьезных попыток осветить с экрана новые факты и теории в современном естествознании, показать их влияние на практику, на характер общественных отношений, на идеологию. Образно говоря, в эпоху космических ракет научно-популярная кинематография с завидной беспечностью путешествует на велосипеде.

Одна из кардинальных проблем нашего времени, которую почти полностью обходит документальное и научное кино, — это исследование и популяризация работы предприятий в новых экономических условиях, углубленный показ коренных изменений, происходящий и в деятельности и в психологии людей.

В докладе заведующего отделом пропаганды и агитации ЦК КПСС В. Степакова на Всесоюзном совещании-семинаре идеологических работников «Активно формировать марксистско-ленинское мировоззрение и коммунистическую мораль советских людей» отмечалось, что еще не все средства идейно-политического

* М. Келдыш. Естественные науки и их значение для развития мировоззрения и технического прогресса, «Коммунист», 1966, № 17.

влияния поставлены на службу осуществления хозяйственной реформы.

Нельзя не привести выдержку из одного места доклада, прямым образом относящуюся к положению дел и в документальной кинопублицистике и в научном киноисследовании.

«Основной наш недостаток в том, что внедрение новой системы планирования и экономического стимулирования нередко преподносится как сплошной победный марш, словно этот сложный процесс проходит гладко, без трудностей и противоречий. Такое облегченное представление совершенно недопустимо и особенно вредно сейчас, когда на новую систему будут переводиться целые отрасли промышленности. Поэтому важно сосредоточить внимание органов печати, радио и телевидения, всей нашей пропаганды на организационно-экономической и идеологической подготовке коллективов предприятий к работе в новых условиях, раскрывать трудности, с которыми придется столкнуться, и пути их преодоления, поднимать роль коллектива в развитии общественного производства»*.

Как это ни тяжело признавать, тематика, аспект зрения кинопублицистики и научного кино значительно беднее, мельче, примитивнее задач, стоящих перед всем фронтом пропагандистской работы.

Еще далеко не все работающие в этих областях кинематографа понимают, что документальная, научная, историческая публицистика, проникая в самую глубь действительности, обязательно должна в их трактовке отражать процессы общественной жизни и свой взгляд, свою авторскую позицию. Тогда-то у зрителя возникнут необозримые возможности для познания этих процессов, для собственных выводов и размышлений.

Составляя годовые тематические планы, мы меньше всего задумываемся над такими категориями, как человек и общество, человек и время, проформа и долг, правда и ложь, отвага и равнодушие, ответственность и беспечность... А разве мало в них заложено живого, трепетного материала, разве эти «вечные» вопросы лишены общественного и гражданского содержания — той социальной и этической силы, которая способна оплодотворить и окрылить не только прозу, поэзию, театр, художественный кинематограф, но и искусство образной кинопублицистики, искусство «образных публичных лекций»?

В последнее время у нас появился проблемный фильм, обращенный в область морального совершенствования человека. Борьба с хулиганами, пьяницами, правонарушителями — осмысленная, страстная борьба на документальном экране — требует всяческой поддержки. Все дело в том, **к а к** эта борьба ведется, **к а к и м и** художественно-выразительными средствами документалисты обращаются к зрителю. Некоторым фильмам еще присуща примитивная форма кинопротокола, усугубленная неряшливой, лобовой съемкой, крайне низкой технической культурой монтажа, записи звука и т. д. Нужно ли напоминать о том, что поспешность, изъяны мастерства, риторичность ослабляют воспитательное значение кинопублицистики — каких бы острых и злободневных вопросов она ни касалась.

Конечно, это имеет прямое отношение не только к «проблемной» тематике. Красота труда, свершения наших людей, достижения советского общества — все эти аспекты живой действительности требуют любовного, увлеченного, подлинно художественного осмысления. Героика и будни, романтика и быт, культура и научно-технический прогресс никогда не получат достойного воплощения в документальных и научно-популярных лентах, если они предстанут на экране в кинокартинах, подобных «Празднику березки», «Российским просторам», «Теплоходу, идущему в Москву», «Старшему и младшему», «Невскому проспекту» и другим.

Могут спросить: а куда смотрели художественные советы, творческие секции, состоящие, как правило, из весьма квалифицированных людей? Рекомендации художественных советов в существующих условиях производства не всегда воплощаются с достаточной глубиной и ответственностью. В ряде случаев настает момент, когда запланированные сроки заставляют руководство студий прекращать работы над доделками и выпускать в свет неполноценные кинопроизведения.

Конечно, нельзя снять ответственности и с творческих работников киностудий, многие из которых зачастую нарушают принципы плановой организации дела в нашем кинематографе и беспредельно затягивают сроки работы над фильмами. В этом распространенном явлении можно легко

* Цитируется по статье в журнале «Коммунист», 1966, № 17.

усмотреть недостаток профессионального мастерства кинорежиссеров, и художественные советы, представляющие собой не какой-то отвлеченный «творческий ареопаг», а в своем большинстве киноработников, одинаково заинтересованных и в качестве и в сроках производства фильмов, должны без всяких скидок «на время» оценивать работы своих товарищей.

Справедливая мысль была высказана в ходе обсуждения о высокой роли литературного сценария в создании документального и научно-популярного фильма.

Но дело не только в сценарии с чисто теоретической точки зрения, а и в сценаристах, в круге авторов, которые работают на киностудиях. А вот сам этот круг, подбор авторских сил — решающего звена документального и научно-популярного кинематографа — оставляет желать лучшего. Ведь ни в одной области кинематографии не подвизается такого количества дельцов, называющих себя сценаристами, готовых немедленно взяться за любую тему. Наш журнал посвятит этому вопросу специальное «исследование» — настолько он важен, а сейчас мы коснемся лишь отдельных фактов, лежащих на поверхности.

Притчей во языцех стало имя сценариста М. Писманика, захватившего в свою «орбиту» невероятный круг вопросов и тем—от строительства мостов, квантовой физики, авиации до... творчества Л. О. Утесова. Как правило, все сценарии этого автора доделываются и переделываются другими людьми, но он, поддерживаемый добрыми опекунами из кинокомитетов и ведомств, заказывающих фильмы, продолжает активно действовать. Недалеко от него ушел и другой активный дилетант — М. Марков, он выступает в качестве автора и режиссера, и его диапазон объемлет рекламу морских путешествий, биологию, геологию, публицистику и т. д.

За последнее время наблюдается еще одно характерное явление, пагубно влияющее на развитие документальной и научной кинематографии. И именно в сценарной области. Десятки сценариев документальных, научно-популярных, учебных кинокартин пишутся штатными работниками комитетов, студий — даже директорами киностудий!— представителями различных ведомств, так сказать, «заказчиком». Конечно, и в числе так называемых «штатных авторов» есть способные люди, подготовленные к литературной работе. Но повальное «увлечение» сценарной деятельностью ведомственными работниками не только не способствует повышению роли литературного сценария в документальном и научном кино, а наоборот — принижает ее, низводит до той категории, которую В. Головня очень точно назвал «формальным документом для бухгалтерии».

●

14 декабря 1965 года Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР издал хороший приказ, направленный на дальнейшее развитие кинодокументалистики и научного кинематографа.

В частности, студиям представлена возможность привлекать авторов для работы в съемочных группах — новое положение регламентирует их права и повышает роль и в творческой и в организационной части дела. Новым положением директорам киностудий разрешено также привлекать к созданию кинокартин на договорных началах способных режиссеров из смежных областей киноискусства, талантливых вгиковцев, журналистов, писателей, театральных режиссеров.

Но мало издать приказ, пусть по форме и устремлению прогрессивный, перспективный, отвечающий интересам дела. Партия учит и требует от руководящих органов и отдельных работников неуклонно проверять исполнение директив, приказов, инструкций. Проверять на деле. И проводить в жизнь.

Прошло больше года со дня издания полезного и нужного приказа по документальному и научному кино. А как директора киностудий осуществляют его в производственной практике? С большим скрипом идет, например, привлечение «посторонних» режиссеров на постановку документального или научно-популярного фильма по договору. А своих куда девать,— спрашивают директора студий,— на простой?! Вот вам еще один пример с проблемой договорной системы и «балласта» на киностудиях! Почти такое же положение и с включением сценаристов в составы съемочных групп. Пока что их право зафиксировано только на бумаге. Типовые сметные ассигнования на фильм, объясняют экономисты, не выдерживают этой фигуры...

И еще один немаловажный, с нашей точки зрения, вопрос, который не затрагивали участники прошедшей дискуссии. Вопрос

чрезвычайно важный, злободневный, имеющий отношение к состоянию кинокритики в документальном и научном кинематографе, к общественной оценке отдельных произведений.

К сожалению, приговор критика, рецензента, который он выносит на страницах печати той или другой работе, зачастую относится к значимости избранного материала и меньше всего к способам художественного решения кинокартины. Отсюда неумеренное захваливание, излишние восторги, субъективизм в оценках, наносящий только вред кинематографу, дезориентирующий творческую общественность, порождающий ремесленничество и цинизм.

...Итак, основные выводы редакционной статьи «Время зовет», опубликованной в первом номере «Искусства кино» за 1966 год, как нам кажется, не потеряли своей актуальности.

И потому — разговор не окончен.

О ФИЛЬМЕ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ СТУДИИ

В Москве состоялся пленум Правления Союза кинематографистов СССР, обсудивший состояние и проблемы национальных кинематографий.

Несомненный, растущий из года в год авторитет киноискусства Грузии. Литвы, Узбекистана, Киргизии, международное признание таких фильмов, как «Тени забытых предков», «Первый учитель», «Никто не хотел умирать», появление новых имен, обращающих на себя внимание не только умением, но и числом, и вместе с тем естественные в процессе роста трудности в развитии национального кино определили деловую атмосферу возникшего на пленуме разговора.

Выступая с основным докладом, писатель Ч. Айтматов подчеркнул, что условием успеха в советском кинематографе — от «Чапаева» до «Отца солдата» — всегда было постижение народной жизни, души народа, что вне своеобразия характера, быта, истории нет истинной художественности. В лучших фильмах, созданных в союзных республиках, национальное непременно присутствует в образном строе вещи, живет в мировосприятии художника.

Однако при этом, отмечалось на пленуме, не стоит закрывать глаза на крайности—излишнее увлечение экзотикой, нарочитой стилизацией, архаизмами. В выступлениях говорилось о том, что внешний колорит иногда заслоняет от автора глубинные процессы действительности, свободную от цветистых нарядов повседневность. Ведь национальное в искусстве — понятие не каноническое, не застывшее. Оно движется, меняется вместе с временем, и одна из важнейших задач всего многонационального советского кино — проследить за переменами в психологии, культуре, сознании народов.

Многих ораторов объединила проблема взаимодействия, обогащения и сближения братских культур между собой, проблема взаимосвязи национального и интернационального в искусстве. Практика нашего кинематографа последних лет убедительно подтверждает, что успех грузинскому или молдавскому фильму приносит общность духовных устремлений его героев с нравственными и социальными концепциями времени. И вряд ли обоснованы возникающие при этом опасения нивелировки в изображении среды и людей — сегодня уже нет необходимости доказывать, что только своеобразие творческой манеры и жизненного материала способно привести художника к подлинному успеху.

Пленум отметил, что достижения национальных кинематографий в создании историко-революционных фильмов лишний раз убеждают в том, как необходим масштаб, историзм мышления в работе над современной темой, которая часто еще решается поверхностно, примитивно.

Большое внимание пленум уделил проблемам производства — техническому оснащению студий, планированию и финансированию фильмов, подготовке творческих кадров «среднего звена».

Пленум подвел итог нового этапа в развитии национальных кинематографий и наметил перспективы их роста.

На пленуме выступили: председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Романов, заместитель председателя Комитета В. Баскаков, Р. Кармен, В. Усольцев, Ф. Хитрук, И. Грицюс, Г. Приеде, Т. Левчук, В. Лысенко, Ф. Довлатян, Н. Кладо, Д. Храбровицкий, В. Востоков, А. Красинский, А. Курбанов, В. Кяспер, А. Андриевский, О. Иоселиани, Г. Тонунц, И. Кокорева, Х. Абдуллаев, И. Репин, С. Долидзе, А. Каплер, С. Герасимов, М. Маклярский, Т. Океев, А. Новогрудский, Ш. Усубалиев, Ш. Айманов, Л. Файзиев, А. Караганов.

1917
1967

ГОД
ЗА
ГОДОМ

Продолжение. Начало см. в № 1 и 2.

1928

ВСЕСОЮЗНОЕ ПАРТИЙНОЕ СОВЕЩАНИЕ ПО КИНО ОПРЕДЕЛИЛО, ЧТО «КИНО, КАК «САМОЕ ВАЖНОЕ ИЗ ИСКУССТВ», МОЖЕТ И ДОЛЖНО ЗАНЯТЬ БОЛЬШОЕ МЕСТО В ДЕЛЕ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ, КАК СРЕДСТВО ШИРОКОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ И КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПРОПАГАНДЫ, ОРГАНИЗАЦИИ И ВОСПИТАНИЯ МАСС ВОКРУГ ЛОЗУНГОВ И ЗАДАЧ ПАРТИИ, ИХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ, ЦЕЛЕСООБРАЗНОГО ОТДЫХА И РАЗВЛЕЧЕНИЯ.

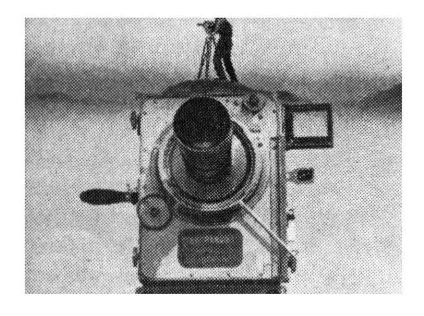
Из материалов Всесоюзного партийного совещания по кино в марте 1928 года



Баир — В. Инкижинов (справа)
«Потомок Чингисхана»». «Межрабпомфильм». Автор сценария О. Брик; режиссер В. Пудовкин; оператор А. Головня; художники С. Козловский, М. Аронсон. Озвучен в 1949 году. Режиссер звукового варианта В. Гончуков; авторы дикторского текста Л. Славин, В. Гончуков; звукооператор Е. Кашкевич; композитор Н. Крюков



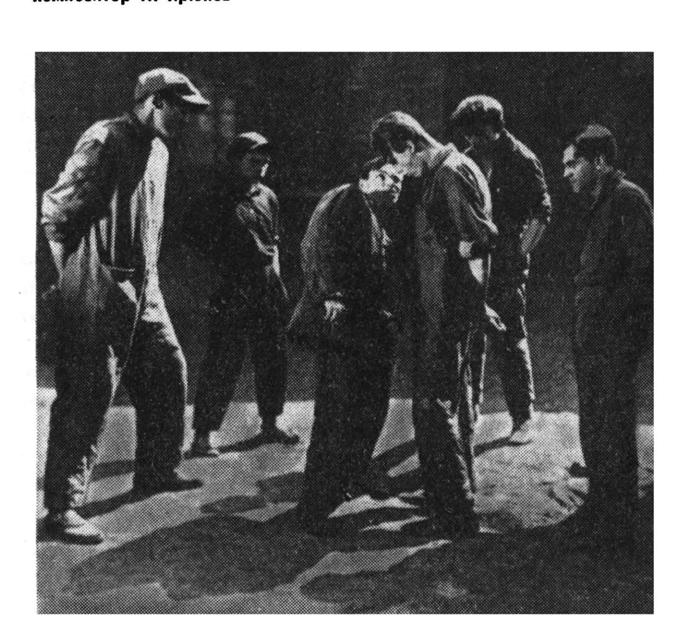
«Приезд М. Горького в СССР». Из «Совкиножурнала»



«Человек с киноаппаратом». ВУФКУ. Режиссер Д. Вертов; главный оператор М. Кауфман



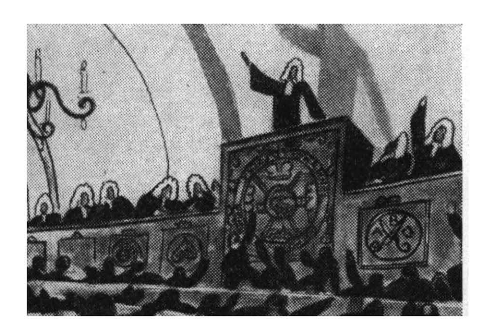
«Шанхайский документ». Автор-руководитель Я. Блиох; оператор Б. Степанов



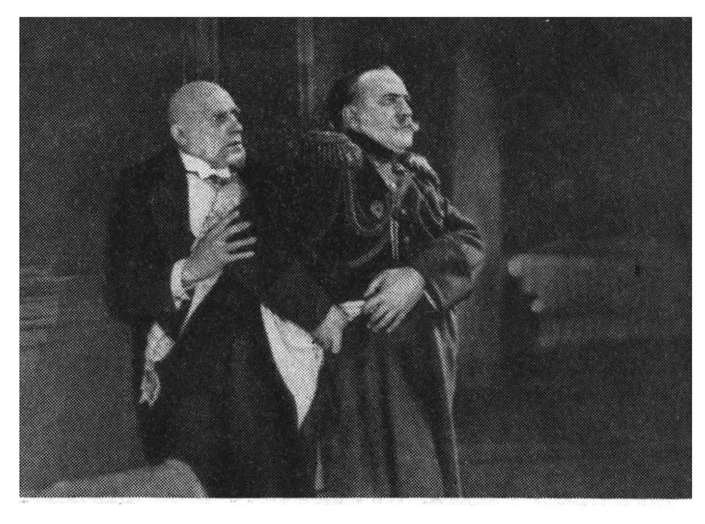
«Кружева». Авторы сценария Ю. Громов, С. Юткевич, В. Легошин; режиссер С. Юткевич; оператор Е. Шнейдер; художник В. Аден. Первая постановка С. И. Юткевича



«Элисо». Госкинпром Грузии. Авторы сценария С. Третьяков, Н. Шенгелая; режиссер Н. Шенгелая; оператор В. Кереселидзе; художник Д. Шеварнадзе. Озвучен в 1935 году. Режиссер звукового варианта В. Доленко; композитор И. Гуския; звукооператоры Р. Лапинский, И. Григорян



«Саламандра». «Межрабпомфильм» и «Прометеусфильм» (Берлин). Авторы сценария А. Луначарский, Г. Гребнер; режиссер Г. Рошаль; сорежиссер М. Доллер; оператор Л. Форестье; художники В. Егоров, В. Хмелева



Сановник — В. Мейерхольд, губернатор — В. Качалов
«Белый орел («Губернатор»). «Межрабпомфильм». Авторы сценария О. Леонидов, Я. Уринов, Я. Протазанов; режиссер Я. Протазанов; оператор П. Ермолов; художник И. Рабинович



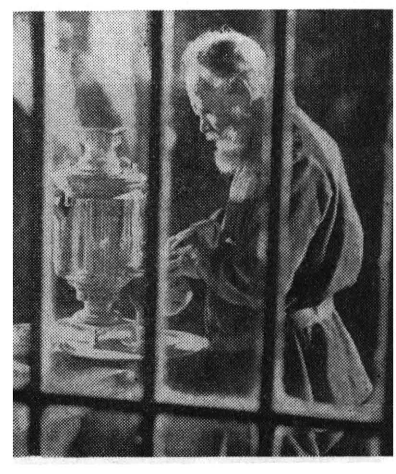
Гордей Ярощук — А. Бучма
«Ночной извозчик». ВУФКУ (Одесса). Автор сценария М. Зац; режиссер Г. Тасин; оператор А. Кюн; художники Г. Байзенгерц, И. Шпинель. Фильм озвучен в 1936 году. Композиторы Ю. Мейтус, В. Рыбальченко; звукооператор Л. Канн

«ВЕЛИКОЛЕПНЫ ДОСТИЖЕНИЯ РАЙЗМАНА В «КАТОРГЕ»... МУЖЕСТВЕННАЯ И ПЕЧАЛЬНАЯ КАРТИНА».

А. В. Луначарский



«Каторга». Госвоенкино. Автор сценария С. Ермолинский; режиссер Ю. Райзман; оператор Л. Косматов; художник В. Комарденков



Корнет Стрешнев — А. Горшенин.
«Первый корнет Стрешнев». Госкинпром Грузии. Автор сценария А. Аравский; режиссеры Е. Дгизан, М. Чиаурели; оператор В. Энгельс; художник Р. Фэдор. Первая картина режиссеров Е. Дзигана и М. Чиаурели



«Митя». ВУФКУ (Одесса). Автор сценария Н. Эрдман; режиссер Н. Охлопков; оператор М. Гольдт; художник Г. Байзенгерц



«Дом на Трубной» («Параша»). «Межрабпом-Русь». Авторы сценария Б. Зорич, А. Мариенгоф, В. Шершеневич, В. Шкловский, Н. Эрдман; режиссер Б. Барнет; оператор Е. Алексеев; художник С. Козловский

1929

«БЛИЖАЙШЕЕ БУДУЩЕЕ ПРИНАДЛЕЖИТ «КИНЕМАТОГРАФИИ ТЕМЫ», ТО ЕСТЬ КИНЕМАТОГРАФИИ, КОТОРАЯ ИСХОДИТ ИЗ ПРОПАГАНДИСТСКОГО ЗАМЫСЛА, ИЗ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЦЕЛЕУСТРЕМЛЕННОСТИ, ИЗ УСТАНОВКИ НА ПЕРЕРАБОТКУ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ЗРИТЕЛЯ, НА ЕГО АКТИВНУЮ ПЕРЕДЕЛКУ».

А. Пиотровский. «Кинематография темы»



«СТАРОЕ И НОВОЕ» — ПЕРВАЯ ПОДЛИННО ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛЬМА, ПОСВЯЩЕННАЯ ОСНОВНЫМ ПРОБЛЕМАМ СТРОИТЕЛЬСТВА ДЕРЕВНИ».

В. Гардин. «Перспектива сезона»

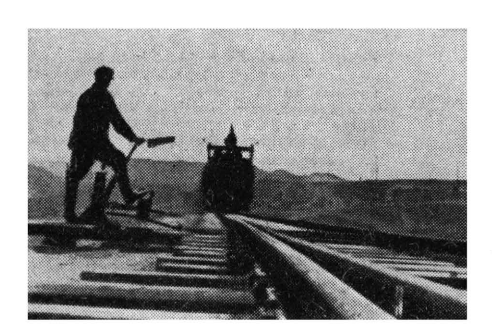
«Старое и новое» («Генеральная линия»). Совкино. Авторы сценария и режиссеры С. Эйзенштейн, Г. Александров; главный оператор Э. Тиссэ; оператор В. Попов; художники В. Ковригин, В. Рахальс; художник-архитектор А. Буров



«Первый антивоенный день в Москве». Из «Совкиножурнала»



«Ливень» («Офорты истории гайдаматчины»). ВУФКУ (Одесса). Автор сценария, режиссер и художник И. Кавалеридзе; оператор А. Калюжный; композитор Н. Толстяков



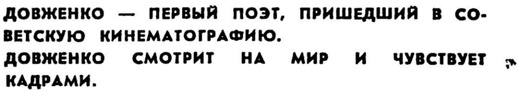
«Турксиб». Востоккино. Автор-режиссер В. Турин; сорежиссер Е. Арон; операторы Е. Славинский, Б. Франциссон



«Новый Вавилон» («Штурм неба»). Совкино (Л.). Авторы сценария и режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг; оператор А. Москвин; художник Е. Еней; композитор Д. Шостакович. Первая работа в кино Д. Шостаковича



«На Магнитострое» Из «Совкиножурнала»

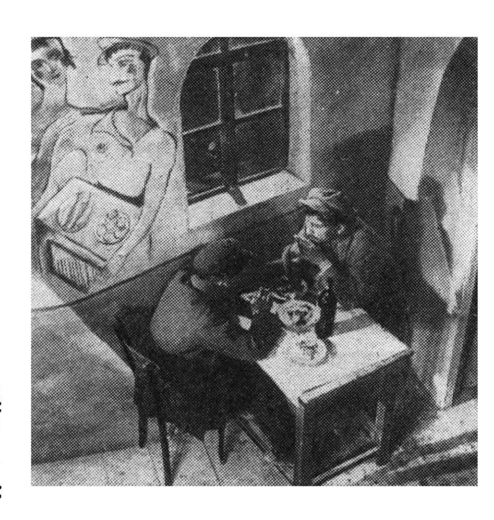

ДОВЖЕНКО — ПЕРВЫЙ ПОЭТ, ПРИШЕДШИЙ В СОВЕТСКУЮ КИНЕМАТОГРАФИЮ.
ДОВЖЕНКО СМОТРИТ НА МИР И ЧУВСТВУЕТ КАДРАМИ.
Б. Алперс. «Советский экран», 1929, № 16



«Арсенал» («Январское восстание в Киеве в 1918 году»). ВУФКУ (Одесса). Автор сценария и режиссер А. Довженко; оператор Д. Демуцкий; художники И. Шпинель, В. Мюллер; композитор И. Бэлза



Филимонов — Ф. Никитин
«Обломок империи» («Господин фабком»). Совкино (Л.). Авторы сценария К. Виноградская, Ф. Эрмлер; режиссер Ф. Эрмлер; оператор Е. Шнейдер; художник Е. Еней; композитор В. Дешевов



«Саба». Госкинпром Грузии. Авторы сценария А. Аравский, Ш. Алхазишвили (тема Г. Арустанова); режиссер М. Чиаурели; оператор А. Поликевич; художники Л. Гудиашвили, Д. Какабидзе



Генерал Бризжалов — В. Ершов, Червяков — И. Москвин
«Чины и люди» («Чеховский альманах»). «Межрабпомфильм». Авторы сценария О. Леонидов, Я. Протазанов; режиссер Я. Протазанов; сорежиссер М. Доллер; оператор К. Кузнецов; художник В. Егоров

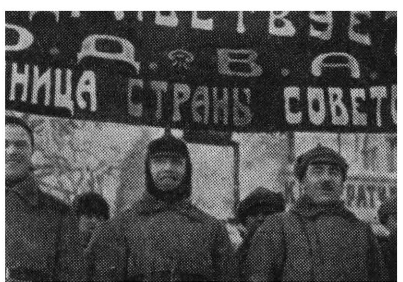


Хозе Реаль — Б. Фердинандов
«Привидение, которое не возвращается» («Пытка свободой»). Автор сценария В. Туркин; режиссер А. Роом; оператор Д. Фельдман; художник В. Аден; режиссер звукового варианта Г. Левкоев; композитор А. Шеншин; звукооператоры С. Ключевский, В. Богданкевич



«Каин и Артем». Совкино (Л.). Авторы сценария О. Кузнецова, Е. Невяжская, М. Ремезова, П. Петров-Бытов; режиссер П. Петров-Бытов; операторы Н. Ушаков, М. Каплан; художники Н. Суворов, И. Махлис. Озвучен в 1932 году в Париже под руководством режиссера Абеля Ганса

1930




«Особая Дальневосточная». Из «Совкиножурнала»



«Симфония Донбасса». «Украинфильм». Режиссер Д. Вертов; оператор К. Куляев



«Строительство автозавода в г. Горьком». Из «Совкиножурнала»



«Первый коллективный сев». Из «Совкиножурнала»



Аксинья — Э. Цесарская, Григорий — А. Абрикосов
«Тихий Дон». Союзкино (М.). Озвучен в 1933 году. Авторы сценария и режиссеры О. Преображенская, И. Правов; операторы Д. Фельдман, Б. Эпштейн; художник Д. Колупаев



Коркис — А. Кторов; Шульц — И. Ильинский
«Праздник святого Йоргена». «Межрабпомфильм». Автор сценария и режиссер Я. Протазанов; оператор П. Ермолов; художники С. Козловский, В. Баллюзек, А. Арапов. Озвучен в 1935 году. Композитор С. Богуславский



Разверзаев — Н. Рогожин, Аполлон Фокин — М. Штраух
«Государственный чиновник» («Госчиновник»). Союзкино (М.). Автор сценария В. Павловский; режиссер И. Пырьев; оператор А. Солодков; художник В. Аден



Хома — П. Масоха, Василь — С. Свашенко «Земля». ВУФКУ (Киев). Автор сценария и режиссер А. Довженко; оператор Д. Демуцкий; художник В. Кричевский; композитор Л. Ревуцкий. В 1958 году в Брюсселе в результате международного опроса критиков фильм был назван в числе двенадцати лучших фильмов всех времен и народов

«...Я СКАЖУ, ЧТО Я В ПОЛИТИЧЕСКИХ ДЕЛАХ НЕ «РАЗБИРАЮСЬ», ПОТОМУ ЧТО НЕ НАБЛЮДАЮ ИХ КАКОЙ-ТО ПОСТОРОННИЙ ОБЪЕКТ, А Я ЖИВУ В ПОЛИТИЧЕСКИХ СОБЫТИЯХ, Я ЖИВУ ИМИ, Я ИХ ЧУВСТВУЮ, КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ РАБОЧЕГО И КРЕСТЬЯНСКОГО КЛАССА».

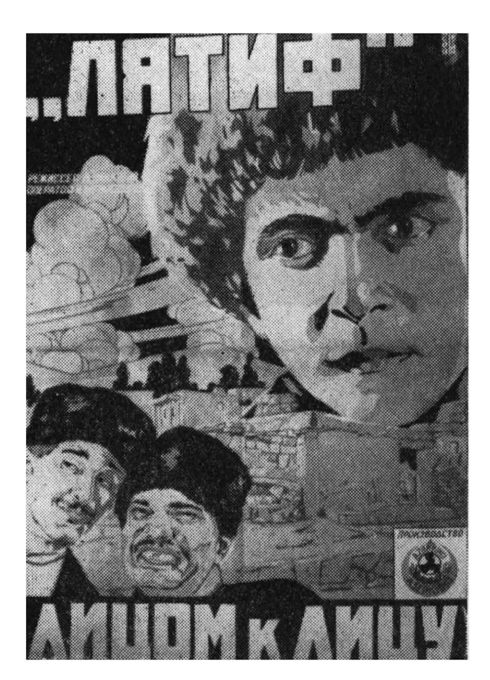
А. Довженко. «Художественная трибуна», Киев, 1930, № 4



«Соль Сванетии» («Джим Шуантэ»). Госкинпром Грузии. Автор сценария С. Третьяков; режиссер М. Калатозов; операторы М. Калатозов, Ш. Гегелашвили

«ДЖИМ ШУАНТЭ» («СОЛЬ СВАНЕТИИ») — ОДНА ИЗ НЕМНОГИХ КАРТИН, КОТОРЫЕ СРЫВАЮТ ЭКЗОТИЧЕСКИЕ МАСКИ С КАВКАЗСКИХ ГОРНЫХ ПЛЕМЕН И ГОВОРЯТ СУРОВУЮ ПРАВДУ О ПАТРИАРХАЛЬНОМ ВАРВАРСТВЕ...»

«Пролетарское кино», 1931, № 4

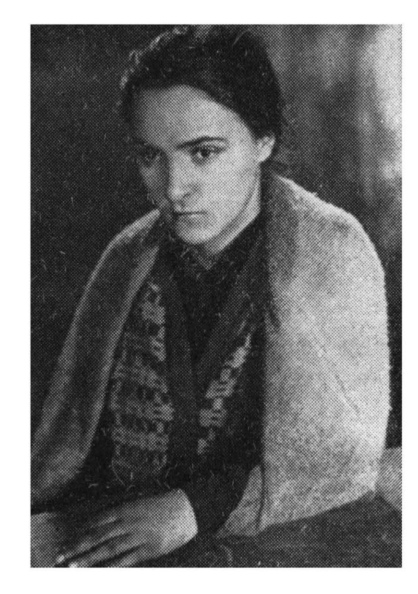


«Лятиф» («Лицом к лицу»). Азеркино. Автор сценария и режиссер М. Микаэлов; оператор И. Тартаковский; художник И. Гончарский

1931

«ОДНА»... ЭТО БЫЛА ИСТОРИЯ ОДИНОКОЙ УЧИТЕЛЬНИЦЫ, ЕЕ ГОРЕСТЕЙ И РАДОСТЕЙ, ЕЕ ПРИХОДА СЕРДЦЕМ, РАЗУМОМ, ЖИЗНЬЮ К СОВЕТСКОМУ СТРОЮ».

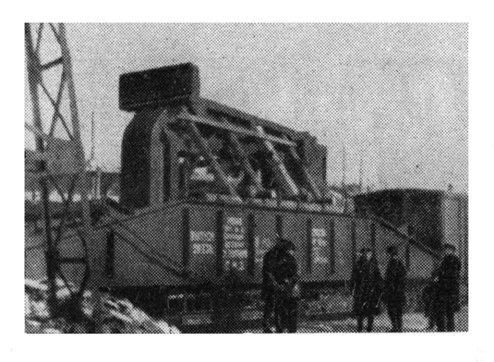
Г. Козинцев и Л. Трауберг. «Известия от 14 сентября 1934 года



Учительница — Е. Кузьмина
«Одна». Союзкино (Л.). Авторы сценария и режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг; звукорежиссер Л. Арнштам; оператор А. Москвин; художник Е. Еней; композитор Д. Шостакович; звукооператор И. Волк



«К белому пятну Арктики». Режиссер Н. Кармазинский; оператор П. Новицкий



«Первый советский блюминг». Из «Совкиножурнала»



«Хабарда» («Посторонись»). Госкинпром Грузии. Авторы сценария С. Третьяков, М. Чиаурели; режиссер М. Чиаурели; оператор А. Поликевич; художник Л. Гудиашвили



«Приезд Бернарда Шоу». Из «Совкиножурнала»

«КАРТИНА РЕЖИССЕРА ГОСКИНПРОМА ГРУЗИИ ТОВ. М. ЧИАУРЕЛИ «ХАБАРДА» («ПОСТОРОНИСЬ») ЗАСЛУЖИВАЕТ ВСЯЧЕСКОГО ВНИМАНИЯ УЖЕ ПО ОДНОМУ ТОМУ, ЧТО ЭТО, ЕСЛИ НЕ ОШИБАЕМСЯ, ПЕРВЫЙ В КИНЕМАТОГРАФИИ СССР ОПЫТ СОЗДАНИЯ САТИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ».

«Пролетарское кино», 1931, № 4

«ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ» ВО МНОГОМ ЛИКВИДИРУЕТ ТЕ СПОРЫ О ПУТЯХ СОВЕТСКОГО ЗВУКОВОГО ФИЛЬМА, КОТОРЫЕ ШЛИ СРЕДИ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ЗА ПОСЛЕДНИЙ ГОД. «ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ» УВЕРЕННО НАЧИНАЕТ ПУТЬ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ГОВОРЯЩЕГО ФИЛЬМА. ОНА НЕ ОСТАВЛЯЕТ СОМНЕНИЯ, ЧТО ИМЕННО ЗДЕСЬ ОСНОВНОЙ ПУТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ, ЗВУКОВОЙ КАРТИНЫ КРУПНОГО СОЦИАЛЬНОГО ПЛАНА».

Б. Алперс. Путевка в звуковое кино, «Советское искусство» от 28 мая 1931 года

«ОЧЕРЕДИ В КАССЫ КИНОТЕАТРОВ, ДЕМОНСТРИРУЮЩИХ «ПУТЕВКУ В ЖИЗНЬ», ВЫСТРАИВАЛИСЬ ЗАДОЛГО ДО НАЧАЛА СЕАНСА. В АМЕРИКЕ ЭТО ЯВЛЯЕТСЯ ЛУЧШИМ ПОКАЗАТЕЛЕМ ИНТЕРЕСА АМЕРИКАНСКОГО ЗРИТЕЛЯ... ИМЕНА БАТАЛОВА И МУСТАФЫ БУКВАЛЬНО НЕ СХОДИЛИ СО СТОЛБЦОВ ГАЗЕТ И ЖУРНАЛОВ...»

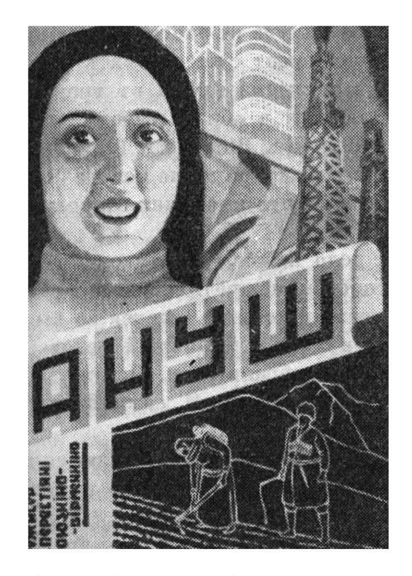
«Советское кино», 1933, № 11



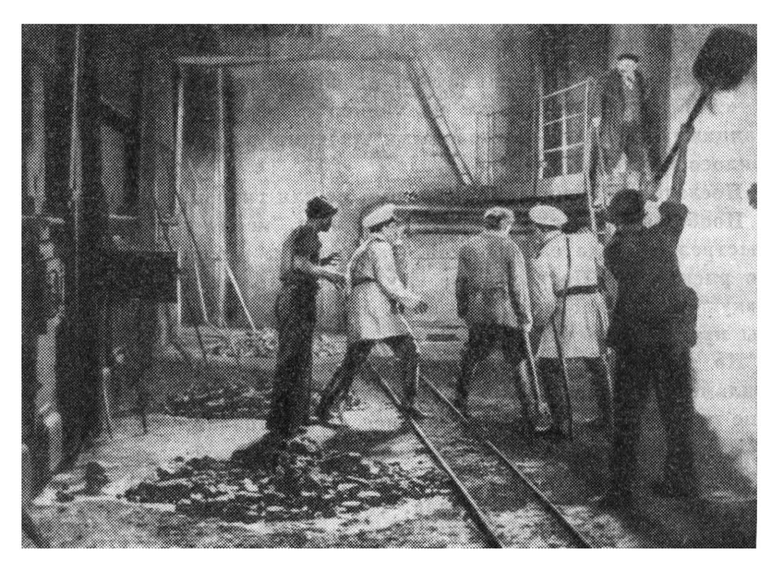
Сергеев — Н. Баталов, Мустафа — И. Кырла.
«Путевка в жизнь». «Межрабпомфильм». Переозвучен и выпущен в новой редакции в 1957 году. Авторы сценария Н. Экк, Р. Янушкевич, А. Столпер; режиссер Н. Экк; оператор В. Пронин; художники И. Степанов, А. Евмененко; композитор А. Столляр; звукооператор Е. Нестеров. Автор новой литературной и режиссерской экспозиции фильма Н. Экк. Фильм был назван одним из лучших на Венецианском кинофестивале 1932 года

«ОСНОВНОЕ — ТРУД И ОТНОШЕНИЕ К ТРУДУ. ...МЫ РЕШИЛИ В ФИЛЬМЕ «ЗЛАТЫЕ ГОРЫ» ПОСТАВИТЬ ВСЕ СРЕДСТВА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ НА НАИБОЛЕЕ ПОЛНОЕ, НА НАИБОЛЕЕ ЯРКОЕ, НА НАИБОЛЕЕ ПОЛИТИЧЕСКИ ПРАВИЛЬНОЕ РАСКРЫТИЕ ТОЙ ТЕМЫ, КОТОРАЯ ДОЛЖНА БЫЛА ЛЕЧЬ В ОСНОВУ КАРТИНЫ».

С. Юткевич. Вступительное слово к дискуссии, «Пролетарское кино», 1933, № 1



«Ануш». Арменкино. Автор сценария и режиссер И. Перестиани; операторы А. Кюн, К. Родендорф; художники Е. Лансере, М. Сарьян.



«Златые горы» («Счастливая улица»). Совкино (Л.). В 1936 году выпущен в новой редакции. Авторы сценария А. Михайловский, В. Недоброво, С. Юткевич, Л. Арнштам; режиссер С. Юткевич; главный оператор И. Мартов; операторы В. Рапопорт, А. Вал; художник Н. Суворов; композитор Д. Шостакович; звукорежиссер Л. Арнштам; звукооператор И. Волк



ПОДРОБНЫЙ РАЗГОВОР

«Айболит-66»*

Б. САРНОВ

Добрый человек из Сезуана и добрый доктор Айболит

Жанровое определение фильма Ролана Быкова «Айболит-66» дано в титрах:

«Кинопредставление об Айболите и Бармалее. Для детей и взрослых, с песнями и танцами, с выстрелами и музыкой...»

Перечень этот легко можно продолжить:

«С балетом и джазом, погонями и трюками». Или как-нибудь еще. Ошибки не будет.

В этом фильме поистине есть все: песни, танцы, приключения, выстрелы, акробатика, элементы старинной комедии масок и наисовременнейшего джаза...

Но есть среди всех названных и неназванных компонентов этого сложного жанра один, на котором мне хочется остановиться особо.

«Айболит-66» — фильм не только с песнями, танцами, погонями и цирковыми трюками, но и с философией.

Последнее обозначение, конечно, не для титров.

Пообещав зрителю музыку и танцы, песни и выстрелы, создатели фильма, разумеется, ничем не рисковали. Посулить же ему вдобавок еще и какую-то «философию» — это, пожалуй, было бы просто нерасчетливо.

Но теперь, когда дело сделано, когда успеху фильма уже ничто не может повредить, слово это, мне кажется, может быть произнесено без опаски.

Единственное опасение, какое тут может возникнуть, связано с тем, что слово это, как, впрочем, и многие другие слова, сильно обесценено частым употреблением. Ведь у нас что ни фильм, что ни спектакль, что ни рассказ — то «философия»...

«Айболит-66» — фильм с философией в самом прямом и точном смысле этого слова.

Выявить и понять то, что я называю философией этого фильма, легче всего, сопоставив его со знаменитой пьесой Бертольта Брехта «Добрый человек из Сезуана».



Пьеса Брехта, в сущности, не что иное, как наглядная, сюжетная, драматургическая компрометация идеи добра. Она утверждает: мир устроен так, что быть добрым нельзя. Это невозможно, как бы ты к этому ни стремился. Дьявольская диалектика этого подлого мира состоит в том, что каждый добрый поступок поневоле влечет за собой другой — злой. Творить добро — это, в сущности, значит творить зло. И никуда от этого не денешься. Добрая Шен Де не может существовать одна, сама по себе. Она вынуждена время от времени представать перед людьми в образе своего злого двоюродного брата Шой Да. Шен Де и Шой Да — одно лицо. Вот так же добро и зло неотделимы друг от друга. Зло есть не что иное, как оборотная сторона добра.

Может быть, все дело в том, что такова Шен Де — слабая, не способная противостоять силе зла? Но Шен Де — самый добрый человек во всем Сезуане. Единственный добрый человек. Не случайно именно ее выбрали боги. И даже она не в силах оставаться доброй. И сами боги не властны тут что-либо изменить.

Какой же выход? — спрашивает в заключение автор.— Ведь должен же быть какой-то выход?

И отвечает:

— Другой герой? А может, здесь нужны другие боги? А если мир — другой?

Вот он, единственный выход, который видится Брехту. Нужно упразднить коренные законы, на которых зиждется мир. Иначе говоря, нужно

* Сценарий В. Коростылева, Р. Быкова. Постановка Р. Быкова. Операторы Г. Цекавый, В. Якушев. Художник А. Кузнецов. Композитор Б. Чайковский. Звукооператор Ю. Рабинович. Редактор Н. Лозинская. «Мосфильм», 1966.

уничтожить весь этот несправедливо устроенный мир, разрушить его до основания и на развалинах создать новый — добрый. А до тех пор пока это не будет сделано, добро невозможно. Быть добрым в неразумно устроенном мире может только дурак, не понимающий, что творимое им так называемое добро рано или поздно все равно выйдет людям боком.

Мощный скептический ум Брехта разработал эту мысль с наглядной, зримой, конкретной убедительностью.

Казалось бы, приняв идею Брехта, мы должны отныне с предельным недоверием относиться к любому проявлению доброты. Ведь мы узнали, что любой добрый поступок имеет свою изнанку, свою оборотную сторону, о которой мы не вправе забывать. Брехт подготовил нас, вооружил иронией. Теперь мы готовы к встрече с любыми добряками. Мы знаем цену их доброте. Нас не проведешь...

И вот мы встречаемся с действительно добрым человеком, добрым наивно, естественно, не в силу каких-то там сложных философских построений, не потому, что он все взвесил и решил быть добрым, нет, просто потому, что он так уж устроен, потому что при всем своем желании он не мог бы стать иным.

Мы встречаемся с таким человеком, и вдруг выясняется, что мы как были, так и остались безоружны перед властным обаянием доброты.

Именно таков добрый доктор Айболит (Олег Ефремов) в фильме Ролана Быкова «Айболит-66».

Про Айболита—Ефремова даже нельзя сказать, что он одержим идеей добра, потому что его доброта — нечто неизмеримо более властное, нежели даже одержимость идеей. Доброта — это основной закон его существования. Закон столь же ненарушаемый, как биологические законы. Айболит — Ефремов не может перестать быть добрым так же, как не мог бы по собственному желанию вдруг перестать вдыхать кислород и выдыхать углекислый газ.

Фильм Р. Быкова, как сказано в титрах, равно адресован и детям и взрослым. Казалось бы, заговорив о философии фильма, я тем самым автоматически выбрал только «взрослый» его аспект. Но есть один пункт, где наивный, непосредственный, «детский» и философский — то есть сугубо «взрослый» — аспекты полностью совпадают. Пункт этот — исполнение роли Айболита Олегом Ефремовым.

...Ум ребенка не терпит неясностей и исключений. Его восприятию в высшей степени свойственна та абсолютность, простодушная прямота мышления, о которой так хорошо и точно говорил великий знаток детской души Борис Житков:

«У взрослого вместо... прямой и твердой схемы все «более или менее» и в «известной мере». Если взрослый говорит «никогда не ври», то для ребенка «никогда» — это вечное и во всяких случаях и уж, конечно, в тех, когда больше всего хочется и нужней всего соврать. Для взрослого это: «Ну, конечно, не до идиотизма! Бывают, знаете, такие случаи...» Для ребенка вся торжественная яркость этой абсолютности слова «никогда» сразу тухнет, и слово это уже расплевано, растоптано до тоски и обиды.

Ефремов создал своего Айболита в полном соответствии с этой инстинктивной детской жаждой абсолюта. Его Айболит не просто добрый человек, он добр именно «до идиотизма». С покоряющей естественностью он спасает вероломно притворившегося тонущим Бармалея. Убегая от погони, когда дорога буквально каждая секунда, он спокойно, неторопливо, со старомодной медицинской тщательностью делает операцию сломавшему ножку комарику. И даже когда Бармалей с криком «Хватайте их!» стреляет из пистолета, Айболит—Ефремов с бесподобным спокойствием роняет:

— Не мешайте... Я делаю операцию.

Его поглощенность делом в эту минуту столь абсолютна и столь естественна, что Бармалей только и может обескураженно ответить:

— Тогда быстрей!

И доверчив Айболит тоже «до идиотизма». Его доверчивость поистине не имеет границ. Впервые услышав о злом разбойнике Бармалее, который всех, кого ни встретит, убивает и грабит, Айболит наивно предлагает:

— Но надо с ним поговорить...

Многократно убедившись на собственном горьком опыте, что Бармалея разговорами не исправишь, он все-таки время от времени вступает с ним в дискуссии. Не раз он верит коварным обещаниям Бармалея, когда и малолетнему ребенку на его месте было бы ясно, что верить ни в коем случае нельзя. Когда в конце одной из самых острых дискуссий Бармалей ехидно спрашивает:

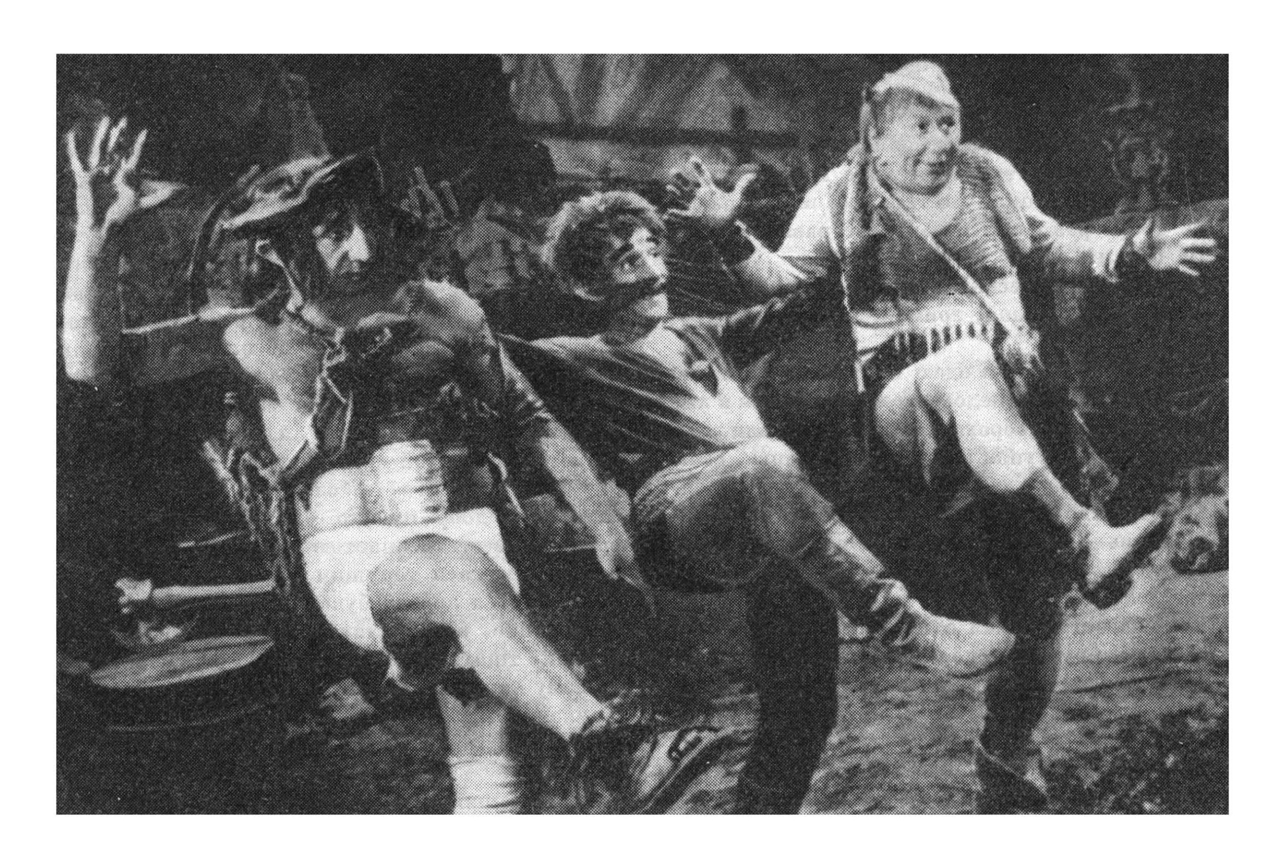
— Добро побеждает... Что же побеждает, побеждает, а никак не победит, а? Значит, зло-то непобедимо? Что?

Айболит только мягко возражает:

— Ты всегда попадаешь под свое собственное нехорошее влияние...

Предельная форма осуждения Бармалея, на какую только способен Айболит,— это развести руками и горько посочувствовать:

— Тут медицина бессильна.



«Айболит-66»

И только в самом конце фильма, когда Айболит уже твердо усвоил, что Бармалей неисправим, усвоил настолько ясно, что сам приходит в ужас от готовности Бармалея вступить на стезю добра, только тут он произносит свою последнюю, завершающую фильм реплику:

— Граждане, если вы увидите Бармалея, который собирается делать добрые дела, схватите его и поставьте в угол. Очень вас об этом прошу. Пожалуйста.

«Схватите его» — по отношению к кому бы то ни было это в устах Айболита что-то новое. Неужели этот неисправимый «пацифист», «непротивленец» — неужели он призывает нас прибегнуть к помощи грубой силы? Да, это так. Но всего лишь с тем, чтобы поставить Бармалея в угол. «Поставить в угол» для Айболита — Ефремова — это предельная, высшая мера наказания. У Ефремова эта реплика не звучит остроумной шуточкой «под занавес». Как и все, что он говорит, эти слова произнесены наивно, убежденно и глубоко серьезно.

Мне кажется, что тут, как и в ряде других случаев, особенность актерского исполнения привела к некоторому переосмыслению первоначального замысла.

То, что задумывалось как острота, как легкая и изящная реплика-шутка, у Ефремова обрело совсем иное звучание. Роль, задуманную в лучших традициях водевильного жанра, он сыграл истово и серьезно. Он не шутит, не острит. Даже, согласно канонам водевиля, обращаясь непосредственно к зрителям с «моралью» или куплетами, он ни на секунду не разрушает психологическую достоверность, абсолютную реалистическую убедительность созданного им образа.

Вот наиболее простой и характерный пример — песенка или, как принято говорить применительно к жанру водевиля, куплеты Айболита с парадоксальным рефреном:

Это даже хорошо,
Что пока нам плохо!

Рефрен этот, разумеется, несет в себе малую толику иронии. Против кого или против чего на-

правлено ее жало? Ну, скорее всего, против наивных простофиль, великодушно готовых быть одураченными, против тех, кто, не только попав в беду, но даже став жертвой подлости и несправедливости, радостно готов найти в этом свою хорошую сторону.

Песенка откровенно рассчитана на смех зрительного зала. Но над кем будет смеяться зритель? Неужели над Айболитом? Над добрым доктором Айболитом?

Вероятно, разные актеры по-разному решили бы эту задачу. Можно было спеть песенку так, чтобы зритель понял: мудрый, опытный вождь решил подбодрить своих измученных спутников. Сам он, конечно, понимает, что не так уж хорошо, что им так плохо. Но в интересах дела стоит и слукавить... А можно было привнести в исполнение куплетов хотя бы легкий оттенок иронии по отношению к самому себе...

Ефремов не пошел ни по первому, ни по второму, ни по десятому, ни по сороковому пути. Он поет эти куплеты, как бы открывая для себя вот сейчас, в этот миг, вместе с нами постигая некую жизненно важную истину. И хотя мы смеемся над парадоксом, заключенная в нем истина невольно открывается и нам другой, неизмеримо более важной своей стороной.

Да, да! — думаем мы вместе с Айболитом—Ефремовым.—Как это верно! Разве счастье человека в том, чтобы избежать трудностей, бедствий, несчастий, прожить жизнь тихо и благополучно? Отрицательный жизненный опыт тоже обогащает. Вот я, например, если бы сгоряча не сказал тогда то, что сказал... Скольких неприятностей я бы избежал... Ну и что? Стал бы разве я от этого счастливее? Нет, конечно. Наоборот! Так и не узнал бы то, что необходимо было узнать. Слишком поздно понял бы то, что понял тогда... Нет, это верно. Это очень хорошо, что в иные минуты нашей жизни нам было плохо...

«Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не умрет...» — сказал однажды Б. Пастернак. Большой поэт нередко думает и чувствует, как ребенок.

Айболит — Ефремов естественно, непроизвольно чувствует, да и ведет себя, как большое дитя. Это кажется чудачеством и, как всякое чудачество, вызывает смех. Но природа этого смеха несколько необычна.

Смеются всегда над слабостями, над тем или иным проявлением несовершенства человеческой природы.

Смеясь над комическим персонажем, над чудаком (скажем, над маршаковским рассеянным, который вместо шляпы на ходу надевал сковороду), ребенок тем самым инстинктивно проявляет свое чувство превосходства над ним. Природу этого превосходства великолепно объяснил К. Чуковский в своей книге «От двух до пяти»:

«...за каждым «не так» ребенок живо ощущает «так», всякое отступление от нормы сильнее укрепляет ребенка в норме, и он еще выше оценивает свою твердую ориентацию в мире. Он делает как бы экзамен своим умственным силам и неизменно этот экзамен выдерживает, что значительно поднимает в нем уважение к себе, уверенность в своем интеллекте...»

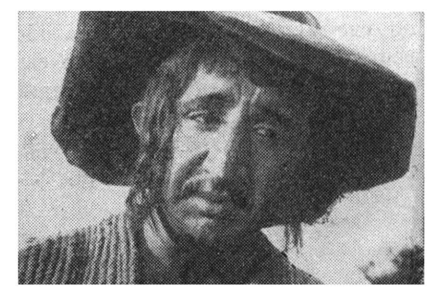
Казалось бы, нечто подобное должно присутствовать и в нашем отношении к ефремовскому Айболиту. Ведь он все время ведет себя «не так». А мы постоянно корректируем его поведение точным и непреложным знанием того, «как» надо себя вести. Мы «умнее» Айболита, «взрослее» его, «проницательнее». И поэтому естественно, что мы то и дело смеемся над ним.

Но вот странно! Никакого чувства превосходства по отношению к нему мы отнюдь не испытываем. Скорее наоборот! Мы постоянно ощущаем его превосходство над нами, хотя мы-то знаем, что «так» нельзя, а он не знает.

«Айболит-66»







Да, мы постоянно чувствуем, что Айболит превосходит нас чем-то неизмеримо более существенным, нежели это наше пошлое «знание». Мы чувствуем, что его наивность, его доверчивость, его трогательное пренебрежение элементарнейшими законами вражды — все это не только человечно, но и недосягаемо прекрасно. Он — человек, явившийся из какого-то прекрасного, гармоничного, естественного мира, не испорченный рожденными нашим горьким опытом представлениями о том, что «так», а что «не так», не испорченный этим подлым «знанием». Он — более дитя, чем даже дети, сидящие в зрительном зале.

Вопреки грустному опыту человечества, как и полагается в сказке, Айболит оказывается прав. Добро торжествует.

...Порядок творенья обманчив,
Как сказка с хорошим концом,—

сказал поэт.

Неужели это так? Неужели веселая и счастливая развязка старой истории об очередной схватке Добра и Зла закончилась победой Добра лишь потому, что автор не хотел нас огорчать? Или потому, что так повелели каноны жанра? Неужели «порядок творенья», отраженный в сказке, действительно несет в себе насилие над правдой, некое искажение истины в угоду авторской воле?

В том-то и дело, что у сказки свой «порядок творенья», своя правда. И если в сказке неизменно побеждает добро, это происходит не потому, что сказочники всех времен злонамеренно лакируют действительность. На ядовитую сентенцию Бармалея ведь тоже можно возразить:

— Зло побеждает, побеждает, а добро-то все равно существует! Значит, и добро непобедимо!

Счастливый конец сказки выражает эту конечную правду непобедимости добра.

Философия фильма Ролана Быкова не может быть понята в отрыве от созданного им образа Бармалея. Этот «злой разбойник», тиран и убийца, поминутно говорящий о своей гениальности, словно весь соткан из комплексов. Им владеет острое чувство собственной неполноценности. Маленький, тщедушный, истеричный, он постоянно сжигаем болезненной, патологической неуверенностью в себе. Он знает о своем ничтожестве и заглушает мысль о нем истерией, злобным пафосом самовосхваления.

В отличие от О. Ефремова, играющего Айболита истово и глубоко серьезно, Р. Быков то и дело «разрушает» реалистически достоверный образ, смело прибегая к откровенному гротеску. Вот в очередном приступе истерии он срывает с себя парик, и зритель видит, что «грозный разбойник» лыс...

Можно предположить, что такая трактовка роли рождена просто стремлением к максимальной сценической выразительности, к предельности комического эффекта. Но дело не только в этом.

Такой Бармалей, точно так же, как и такой Айболит,— это результат выношенной, тщательно, во всех деталях продуманной художественной концепции.

Ролан Быков решил сделать (и это ему удалось) фильм о бессилии Зла. Совершенно сознательно он персонифицировал все силы мирового Зла в образе тщедушного, жалкого, откровенно ничтожного (во всех смыслах этого слова) человека. Он как бы решил снять Зло с того пьедестала, на который оно было невольно возведено горьким опытом человечества, сорвать с него декоративные «разбойничьи» одежды, сорвать с него не только обличье силы и уверенности в себе, но даже и парик.

Такая концепция может показаться наивно-романтической. И сам Бармалей на это, вероятно, возразил бы так:

— Ха-ха! Смеетесь надо мной? Да? Смех убивает? Да? Ну что ж, давайте. Вы будете «убивать» меня смехом, а я буду вполне реально расстреливать вас из пистолета. И посмотрим, кто кого...

Что на это ответишь?

И все-таки...

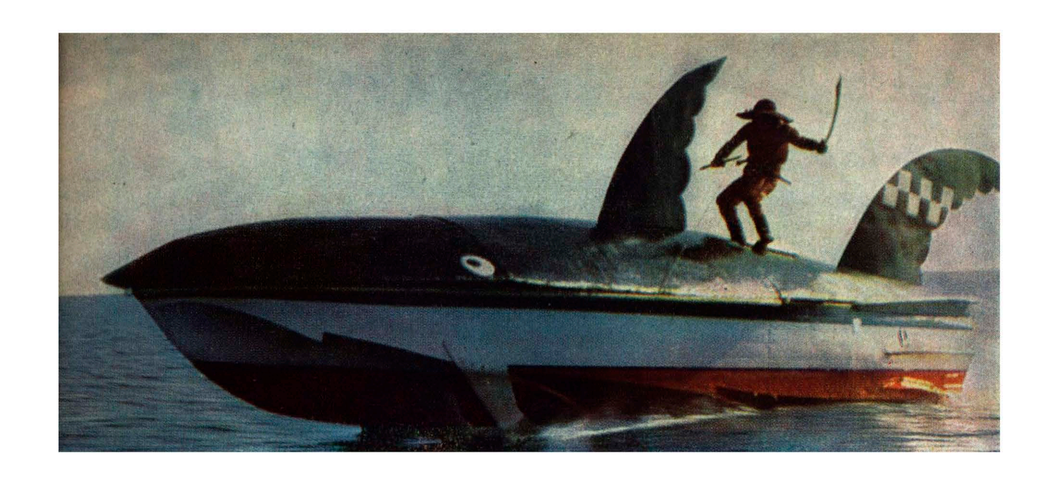
●

— Добро побеждает... Что же, все побеждает, побеждает, а никак не победит!— издевается Бармалей. И мы знаем, что кое-какие основания для его сарказма, к сожалению, имеются.

— Добро? Это ведь не более, чем фикция. Вы же только что убедились, что добро само несет в себе зло! Так стоит ли быть добрым?—убеждает нас Брехт. И мы знаем, что кое-какие основания для его скепсиса имеются тоже.

И все-таки прав, трижды прав художник, который на старый, вечный вопрос: «Стоит ли быть добрым?»— удивленно отвечает:

— Стоит ли? Для меня и вопроса-то такого нет. Я просто не могу иначе!



«А Й Б О Л И Т - 66»

В ролях:

О. Ефремов — Айболит

Р. Быков — Бармалей

Л. Князева — Чичп

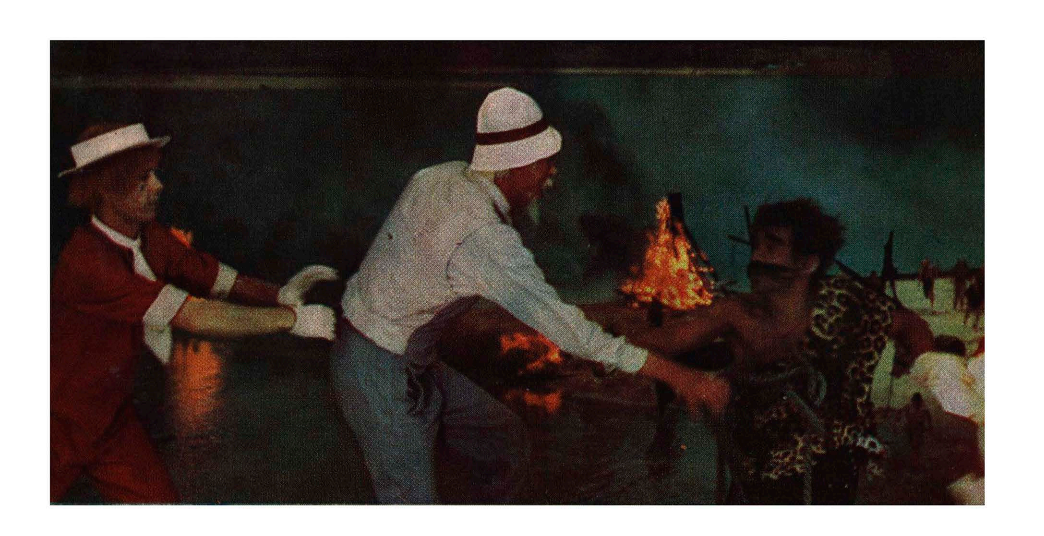
Е. Васильев — Авва

А. Смирнов — Веселый слуга

Ф. Мкртчян — Грустный слуга







А. МИТТА

Энергия выдумки

Человек, читающий сценарий будущего фильма, да еще под бременем какой-то пусть и ничтожной ответственности за этот сценарий, непременно как бы создает в своем воображении фильм. И сценарий невольно оценивается по тому, сколь ясен этот «как бы фильм», сколько не решенных еще вопросов и вопросиков осталось в нем. Скажи тут режиссер, что ему самому еще так многое неясно в будущей работе, раскрой он хоть часть своих сомнений — тут и вернут ему сценарий для доработок и выяснений. Поэтому режиссеры всё всегда знают и ни в чем не сомневаются при третьих лицах.

А уж Быков-то по поводу своего сценария знал столько всего такого, что бурные худсоветы превращались в импровизированные университеты культуры. На всякое сомнение у него был пространный, аргументированный и артистичный рассказ. Насколько эти рассказы были убедительней бумаги сценария!

В качестве вялого члена какого-то малополномочного совета на одном из многочисленных этапов, решавшего судьбу этой картины, я и познакомился со сценарием «Добрый доктор Айболит». Скажу откровенно, в моей постановке этот «как бы фильм» приобрел очертания унылые и невнятные.

Но было и другое решение, имевшее когда-то шумный успех, — спектакль. Назывался он «О чем рассказали волшебники», и поставил его в Театре юного зрителя тот же Ролан Быков. Спектакль этот и был положен в основу сценария. А так как Быков в нем был не только режиссером, но и исполнителем роли Бармалея, то он по праву разделил с автором пьесы драматургом Вадимом Коростылевым всю театральную славу. Однако то, что в театре было веселой игрой, озорством в вахтанговских традициях, для кинематографа оборачивалось взрывом устоявшихся границ и канонов.

Добро бы режиссер хотел повторить на экране свой театральный успех. Как авторитетно объяснили бы мы невежде, что коль скоро он решил со своим суконным замыслом соваться в наш калашный ряд, то недурно было бы зарубить себе для начала... Ну и далее шли бы высокомерные прописи, изрядно накопленные кинематографом.

Новый замысел был столь обширен, что весь спектакль умещался где-то в углу его, не давая даже гарантийного минимума. Да и пьеса была переделана с яростью, какая отличает Голливуд в обращении с классикой. Эта неукротимая энергия выдумки, которая била из Быкова ежечасно, уводила в тень кажущиеся несовершенства и непривычность сценария.

Как бы то ни было, Быков достиг невероятного. Будучи режиссером молодым, со спорной репутацией, он добился для детской сказочки широкого формата, цвета и стереофонического звука. Это казалось нелепостью.

— Ну зачем деткам широкий формат?!

— У меня будет экспериментальный фильм.

— А зачем им эксперименты? Они нормальное-то кино еще не освоили.

— Это будет фильм и для взрослых...

Ну разве могу я воспроизвести здесь всю непостижимую эквилибристику его доводов, которая убеждала, внушала или обезоруживала упорством?!..

Кино проэксплуатировало и пустило в рост все достояние театра: реалистическую игру актера, внимание, детали, режиссерскую разработку драматургического материала, мизансценирование... Да разве составишь каталог театральной культуры, взятой на вооружение новым искусством у старого, даже древнего?

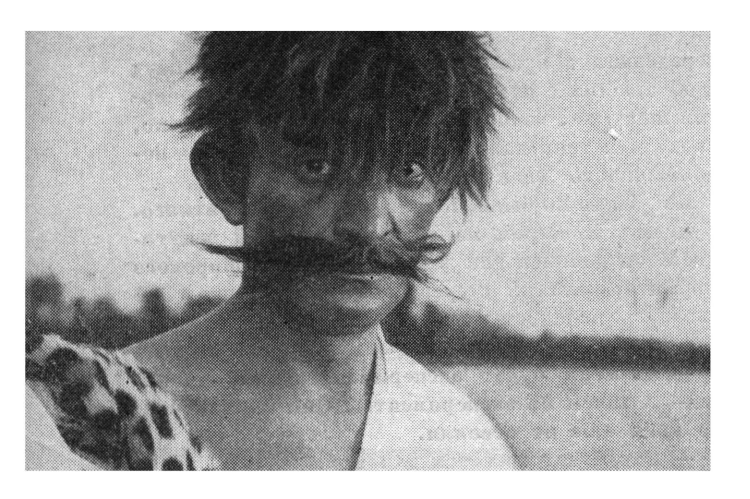
Все это кинематограф отвоевал у театра вместе со зрителями так успешно, что Михаил Ильич Ромм даже выступал некогда с теорией постепенного отмирания театра и перехода его в кинематограф. Однако театр оправился, встряхнулся и показал кино нечто такое, что называется «театральностью».

«У вас в кино есть ваша кинематографическая специфика, ваша достоверность, документальность и иже с ними.

А у нас есть наша театральная условность. И ничего вы с нами тут не поделаете, ничего из этого вы у нас не проэксплуатируете. Это пребудет с нами присно и во веки веков».

Так и поделили. У кино — стремление к документальности, поиск фактуры. У театра — тяга к символу, метафоре, к специфическим театральным приемам.

Но в искусстве часто движение по намеченному бесконечному пути почему-то очень быстро упирается в достигнутую цель. Так, видимо, происходит и на этот раз: погуляли по сценам театров конструкции, раскрашенные плоскости, сикось-накось повешенные прямоугольники. Упились зрители воображаемыми декорациями на голом зеркале сцены, и послушайте, как при открытии занавеса хлопают они художнику спектакля «Дни нашей жизни» в театре имени Пушкина на простые, писанные в доброй старой манере декорации.







«Айболит-66»

«Как ни относиться к доброму старому реализму — почитать его за великое счастье или печальную обузу, — но условностью его не перешибешь»,— удовлетворенно посмеивались пожилые ценители изящного.

«Ты серьезный актер,—говорил я Быкову,— и твоя редкая способность к эксцентризму служила тебе хорошую службу, сыпала перец в добротную реалистическую пищу, которую ты варил. Теперь ты решил, что сваришь суп из одного только перца? И ты думаешь, что это будут есть? Посмотри, как уверенно ты вызывал нужную реакцию в зале выразительным взглядом, простым проходом по натуре, серьезным молчанием. Зритель угадывает твои подтексты, ты способен к редкому контакту со зрителем в серьезной реалистической картине (я не специалист в критике и здесь, как и раньше, в слово «реалистическое» вкладываю смысл «традиционное»). А картина, которую ты собираешься снимать, требует того, чтобы пауза была спета, проход — протанцован, взгляд взрывался трюком или какой-нибудь немыслимой репризой. Но даже если у тебя хватит выдумки, чтобы начинить ею все полтора часа картины, все равно ты проиграешь в соревновании с другими картинами, потому что в общественном мнении фильм, который берет на вооружение внешние признаки развлекательного фильма, всегда будет ниже другого, который серьезно и подробно излагает точку зрения художника на волнующую его проблему».

Что бы ни отвечал Быков, его ответы всегда убивали мои вопросы—полемист он блестящий, и мыслей занимать ему не приходится. Но его основными аргументами могли быть замысел фильма и сценарий, и только там, где одно питалось другим, можно было ожидать какого-то чуда. В сценарии же было столько белых пятен...

Сейчас, когда картина окончена, многим может прийти в голову, что подробная запись всего увиденного ими и является литературным сценарием фильма. Как бы не так! Помимо того что не было ни ноты музыки, прекрасной музыки Бориса Чайковского, компонента, ставшего основным в решении фильма, помимо того что все танцы были записаны просто, как в приказах: «Танец Бармалея», «Танец обезьянки», помимо того что не было ясно, как и во что одевать условных персонажей, помимо всего этого неясна была даже страна, в которой должно происходить действие.

«Обезьянья страна» — на бумаге можно написать и не такое. Ясно, что обезьян как таковых в ней не будет. Что же будет? Видимо, девушки в балетных трико с изящными хвостиками, как

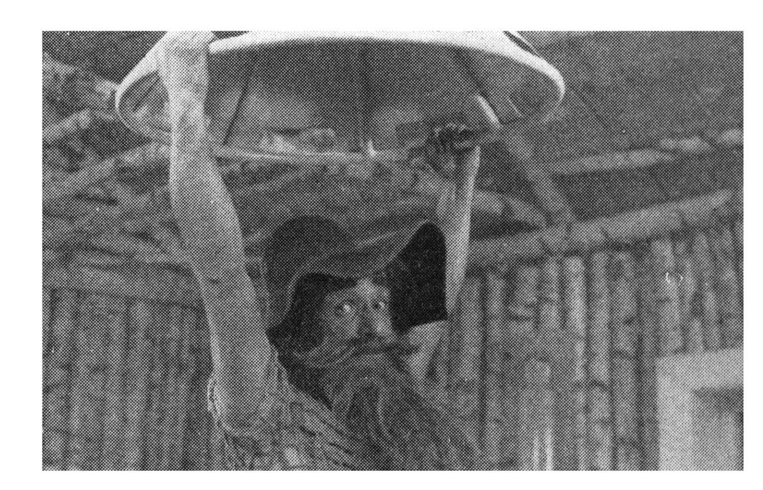
в балете, будут лазать по настоящим деревьям?.. Б-р-р...

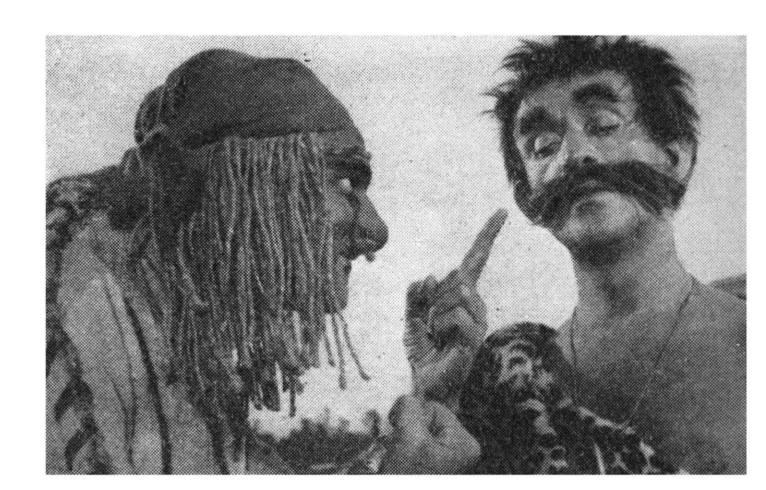
И вот Быков приглашает художников М. Скобелева и А. Елисеева, известных детских графиков, и спорит с ними до хрипоты и до рассвета. С художниками спорить трудно — они умеют рисовать, мысли их конкретны, но спор плодотворен — остаются материальные следы, горы бумаги. Потом в споры вовлекаются другие люди. Художник Олег Целков оставляет свою гору эскизов, от художницы Лили Майоровой в картине остаются уши в костюме обезьянки.

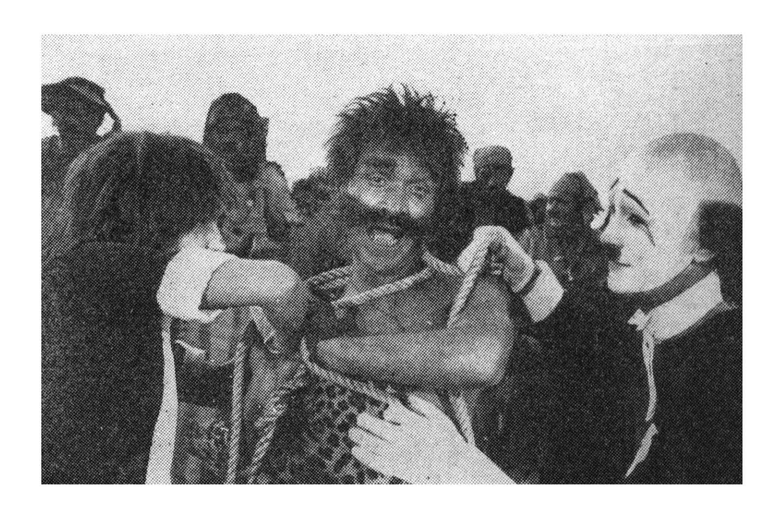
Главный художник картины Александр Кузнецов, конечно, решает все сам, но в кипении страстей, организованных вокруг него режиссером, возникает много неожиданных и свежих деталей. Медленно вырисовываются контуры неведомой страны. Обезьянья страна — это страна, где по сюжету болеют звери. Из всех больных самым выразительным бывает больной ребенок. Шейка его обмотана компрессом, на глазах слезы. Значит, болеют дети. А какая среда? Джунгли — это естественно, но невыразительно. Если здоровый ребенок — это ребенок, который играет, то больной это тот, который не играет. Значит, целесообразно сделать обезьянью страну в виде огромного детского городка в джунглях — пустующее царство детских игр, безлюдные карусели и качели. Отсюда уже рукой подать до решения сцены выздоравливания: яркий цирковой праздник, качели заполнены хохочущими детьми, дети взлетают в воздух, кувыркаются. Так определился ансамбль массовки этой сцены — детские сады и младшие классы учеников циркового училища... Итак, обезьянья страна приобрела окончательный облик — пустынный до поры до времени цирк и детский уголок парка культуры и отдыха в пальмовых зарослях.

Я так подробно остановился на маленькой детали декоративного оформления картины, чтобы стало понятно, какое огромное количество проблем возникало перед съемочной группой. И без операторов Виктора Якушева и Геннадия Цекавого, без художника Александра Кузнецова и художника по костюмам Людмилы Кусаковой, без труда всего коллектива съемочной группы решить все эти проблемы было бы невозможно, как, собственно говоря, и проблемы любой другой картины.

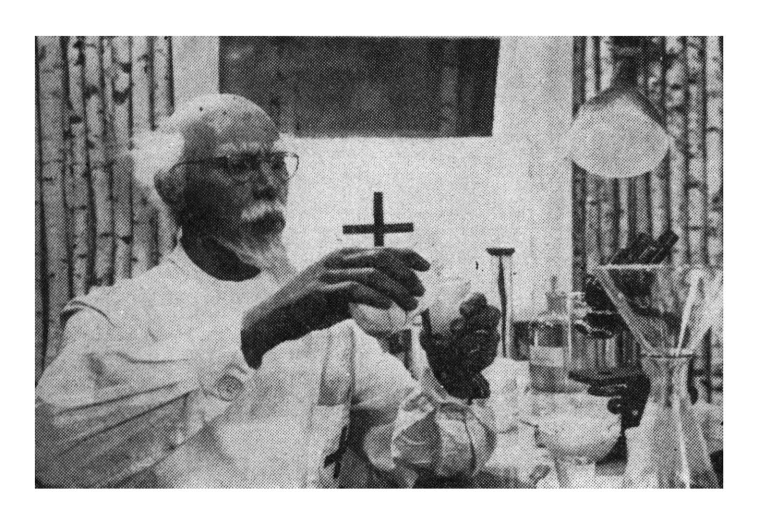
Проблемы появлялись там, где их никто не ожидал, и способность Быкова находить решения в споре, из обороны переходить в наступление и наносить удар неожиданным озарением, на этой картине эта способность нашла себе достойное применение.



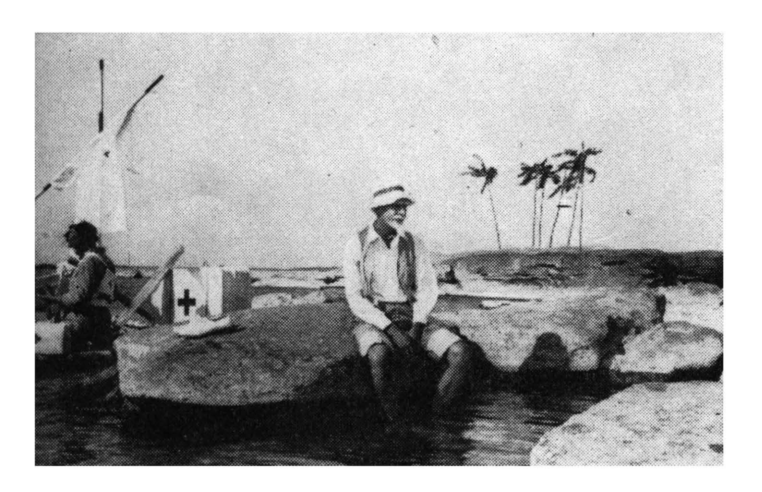




«Айболит-66»







«Айболит-66»

Он ото всех требовал возражений, сомнений, отрицаний. Раз в просмотровом зале я увидел одного молодого сценариста, известного своим ядовитым критицизмом. Сценарии его были не хуже тех, по которым ставятся плохие картины, но почему-то до сих пор другие плохие сценарии предпочитали его плохим, и потому, он с высокомерием непризнанного гения рубал всем нам правду-матку в глаза.

Быков устраивал просмотр специально для него.

— Зачем ты это делаешь? — спросил я.— Испортишь себе настроение на неделю.

— Вы все уже засмотрели материал. А у него глаз свежий. И уж будь уверен, все, что можно обругать, он исполнит, как любимую работу.

Такой рабочий режим он задал себе, и коллективу, и Вадиму Коростылеву. Наверное, без этого неутомимого поиска оптимальных решений для каждой мелочи и невозможен такой фильм.

И вот какое грустное чудо произошло в конце этой работы. Все, что вызывало сомнения, оказалось, преодолело эти сомнения. Все, что казалось несовместимым, совместилось и спаялось в целое. Все, что «не виделось», оказалось увиденным. И мы смотрим картину, в которой все вроде бы на месте, никого не возмущает и не вызывает возражений. Хорошую картину. Талантливую картину. Интересную картину. Умную картину.

— Что? И только?

— А вам мало?

— А мы-то думали взорвать бомбу. Ведь мера протеста против существующих эстетических норм была, ох, как велика.

Картину, которая взяла на вооружение внешние признаки развлекательной музыкальной комедии, многие оценивают по этим признакам как развлекательную картину. Может, это и оказалось той частью замысла, которая полнее всего реализовалась, а философские проблемы конфликта добра со злом, современные решения этой извечной проблемы не спаялись в непрерывный сюжет и только местами проступают за разнообразными, яркими и необычными аттракционами фильма?

Но вот танец Бармалея:

Я бесподобный,
Я очень злобный,
Я всех на свете
Страшней и злей...

Вот репризная реплика:

—Да закройте же меня кто-нибудь своим телом!

Песня Айболита:

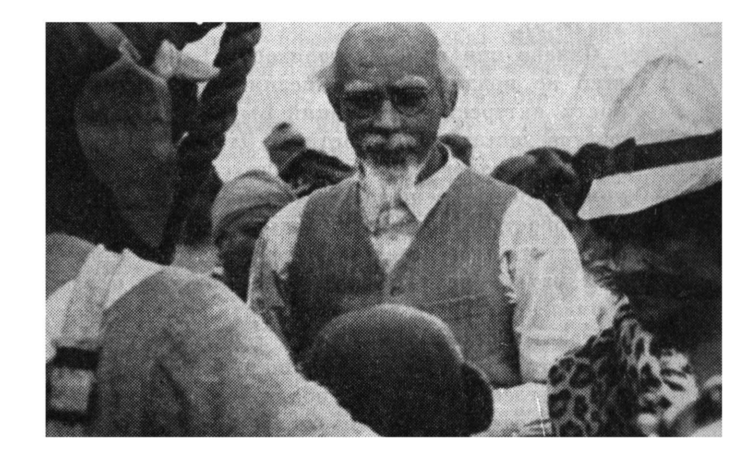
Это даже хорошо,
Что пока нам плохо!

Вот пантомима перехода через пустыню, где Зло в облике Бармалея ведет Добро — Айболита и его спутников — к цели.

Вот неожиданная метафора.

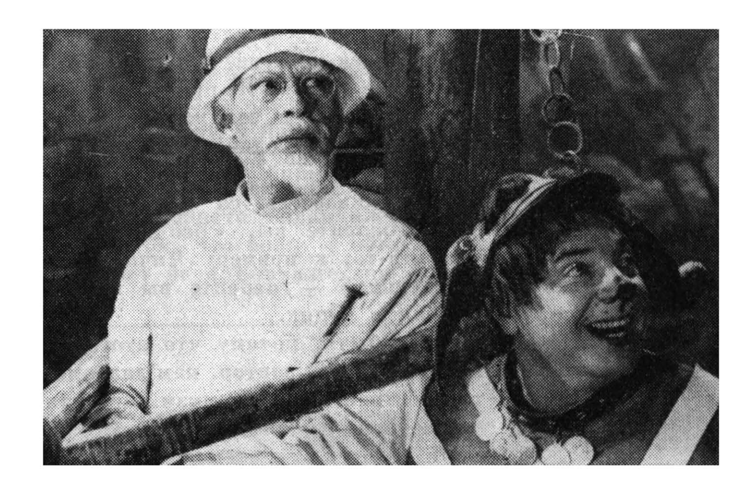
Бармалей вываливается за экран, и пока трагики и комики держат его за руки, он отбивается от них, как мелкий хулиган. «Не шипите на меня!» — кричит он комикам, когда те делают ему знак: «Шшш. Айболит лечит обезьянок». Метафора ясна — добро побеждает, когда зло хватают за руки.

Мне кажется, что нравственная проблема в этом фильме выражена так же разнообразно ярко, как и все перипетии обслуживающей ее фабулы.



Л. ЗАКРЖЕВСКАЯ

Мудрость сказки

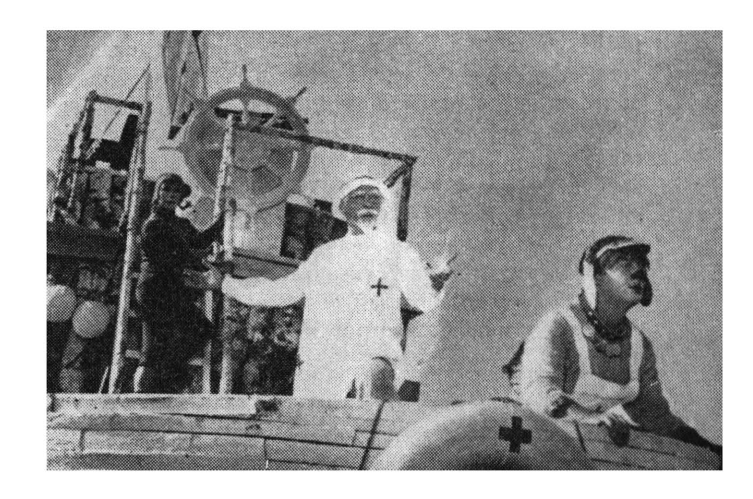


«Наш фильм — это старая сказка шестьдесят шестого года», — сказал как-то Быков. «Шестьдесять шесть» — это цифры, которые вынесены в название и, следовательно, особо важны для автора.

Известно, что добро всегда побеждает зло. В сказках. А в жизни — ни боже мой! Во всяком случае, так считает Бармалей. Зло сильнее, а раз так, значит, человек злой. Злой и подлый! Подлый и злой! А добрыми все только притворяются. А он, Бармалей, не притворяется, он честный, всю дорогу правду-матку режет.

Втемяшилась Бармалею эта идея, и начал он творить зло. Принципиально. Не хочется подчас, а что делать — надо. Долг. Сам себя Бармалей на цепи держит, чтобы злей быть, чтобы, чего доброго, не подобреть. Назвался рыцарем зла — полезай в битву с добром.

Впрочем, какой он там рыцарь. Ничего рыцарского, возвышенного, никакого мрачного романтизма, демонизма в Бармалее не ищите. Бармалей не вселенский злодей, а так, выродок от зла — маленький, до нелепости глупый, самонадеянный, комичный, все время попадающийся на свою собственную удочку, в общем-то нестрашный, скорее смешной. Со знакомыми ворчливыми интонациями завсегдатая очередей («Дети — цветы жизни... Бандиты растут»), соседа по квартире («А ты зачем в Африку приехал? Мартышек лечить? Как бы не так! Тоже хочешь чего-нибудь выгадать!»), уличного хулигана и дебошира («Доктор, очки сними!»), очень плохого актера («Ну, вот мы и встретились!!!..»), лоботряса, взятого на поруки («Какие мы все хорошие,



«Айболит-66»

давайте дружить»), и просто хама («Ветеринар, хвалю!»).

Однако при всей многоликости Бармалея, при всей не поддающейся описанию разнохарактерности актерских интонаций Быкова Бармалей— фигура достаточно целостная. Это самый что ни на есть идеалист со знаком минус, догматик, самому себе не решающийся признаться в своей узколобости, мещанин с большой буквы.

Нет чтобы оглядеться, прислушаться к миру, постараться понять жизнь в ее добрых и злых проявлениях. Знай себе талдычит: «человек зол», и делает большие и маленькие гадости, и шкодит, и шкодит... Пренеприятнейшая личность. Хотя и обаятелен. Но это не обаяние злодейства. Тут уж виновата актерская неотразимость Быкова.

Айболит — Ефремов, с растрепанными седыми прядками, с честнейшими глазами, с детсадовским сводом правил поведения и понятий, с увещевательными интонациями председателя товарищеского суда, очарователен не менее Бармалея. По-своему. Ведь они такие разные. Не просто разные, а противоположные. Небо и земля. Антиподы. И при этом — две стороны одной медали.

Доктор, доктор, честнейший Айболит! Что вы делаете, когда сталкиваетесь со злом? «Это возмутительно»,— говорите вы. «Все возмущаются»,—говорит кто-то, к примеру Чичи. «Так это же возмутительно!» — говорите вы и чувствуете, что зашли в тупик.

«Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». Это, доктор, нам знакомо. Это называется абстрактный гуманизм. Детская болезнь беспросветной любви к человечеству. И вы, милейший человек, со временем, но уже в пределах фильма поймете всю уязвимость вашей жизненной пропозиции и, защищаясь, ударите Бармалея, поначалу страшно совестясь («Ведь я же предупреждал...»), а потом станете лихо давать ему сдачи с полным сознанием своей правоты и без особого смущения. Более того, вы пойдете на маленькую хитрость с касторкой, благодаря которой вам и вашим товарищам удастся выбраться из пещеры и избежать почти неминуемой смерти. Вы чуть-чуть потеряете в своем первоначальном обаянии человека не от мира сего, но приобретете опыт свершения истинного добра, опыт, невозможный без больших и маленьких побед над большими и маленькими бармалеями.

Нет, мы не призываем бороться со злом его же, злыми, средствами. Добро с кулаками — понятие довольно спорное. Но не будьте хотя бы близоруки, доктор. Не будьте просто прекраснодушным, делайте конкретные добрые дела. Лечите комариков, Выздоровев, комарики приходят на помощь и спасают от пиратов.

И в тот момент, когда вы перестанете надеяться на «всегда хороших соседей», вы превратитесь из абстрактного в реального гуманиста, из идеалиста со знаком плюс в реалиста-человеколюба. А это хорошая, нужная и, пожалуй, единственно возможная позиция. Ведь иначе — малейшее столкновение с Бармалеем, и хоть в петлю лезь... Кстати, очень подозрительно пританцовывал этот Бармалей, спрятавшись за пальмой. Все-таки, доктор, надо выяснить до конца, есть ли надежда на его излечение...

Иначе, спросят нас — в чем заключена тогда эта вновь приобретенная мудрость сказки? Да все в том же «преобразующем» духе, ответим мы, в осознании необходимости бороться за добро и активно противостоять, не поддаваться злу.

Ведь в старых сказках как бывало? Все так называемые организационные функции по борьбе со злом возлагались на одного якобы всемогущего человека, доброго волшебника (для разнообразия принимавшего самые фантастические облики —от щуки до царевны-лебедя), а герою ничего не оставалось делать, как милостиво принимать волшебство, валившееся на него, словно манна небесная.

В наши дни грешно верить в волшебников... Какие уж тут волшебники, когда элементарных чудес и то не бывает. Поэтому добро нужно творить своими руками. Нужно придумать хорошую песню для ветра и волн, и тогда они перестанут петь плохие песни. И не нужно разочаровываться в жизни, терять веру в прекрасное, когда тебя обманывает Бармалей.

В этом смысле очень точна песенка, ставшая гимном Айболита, да и всего фильма—«Это очень хорошо...» Это очень хорошо — познать жизнь, а путешествие Айболита в Африку — это своеобразный путь познания жизни и самого себя. Это очень хорошо — убедиться, что в общем-то можно справиться и со стихиями и с бармалеями. Это очень полезно — стать реалистами.

В этом и мудрость и современность той сказки, которую рассказал нам Ролан Быков.

М. БРЕМЕНЕР

Разумное, доброе, вечное...

Вспоминая лицо Айболита — Ефремова, я решился дать этой заметке такое название. Оно кажется мне уместным, хотя речь идет о комедии с элементами эксцентриады.

«Айболит-66» В. Коростылева и Р. Быкова находится в таком же родстве с «Доктором Айболитом» К. Чуковского, в каком «Голый король» Е. Шварца со знаменитой сказкой Андерсена того же названия. И в том и в другом случае драматурги сохранили от сказки лишь сюжетную канву: содержание новое, характеры тоже.

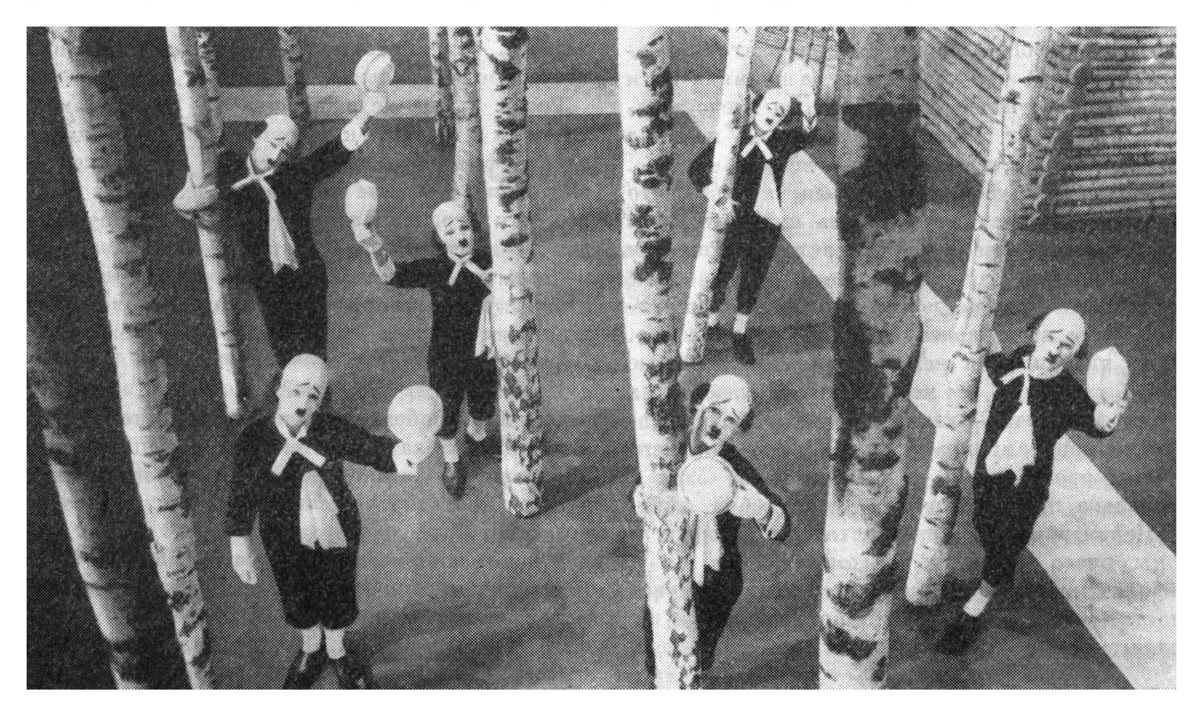
Самое сильное впечатление в фильме, в котором я вижу очень много достоинств, произвел на меня Айболит — О. Ефремов. Мне кажется, это один из самых интересных, привлекательных и законченных характеров интеллигента, появлявшихся на экране за последние годы. И характер современный, хотя цифра 66 рядом с именем Айболит относится, я думаю, скорее к изобразительным приемам постановщика: характер этот современен уже давно, он туго и мало изменяется с годами. Другое дело, что осмысливался он художниками в разные годы очень различно. В экранных и сценических воплощениях жизненный прототип менялся быстро, порой до неузнаваемости.

Когда Айболит — Ефремов говорит Бармалею: «Я тебя ударю», — он в отчаянии даже не оттого, что ему придется ударить, но уже от одного того, что оказался способен на такую угрозу. Это само по себе для него ужасно. Потом он ударяет Бармалея, ударяет, спасая свою жизнь, — и удар оказывается неплох (он сильный — кабинетный ученый!), но какое смятение появляется после этого на его лице! Главное не то, что он спасся, главное, что он ударил человека. Дурного, разбойника, но человека. Да, уже после того как Бармалей учинил разгром в его доме, в его комнате, Айболит, увидя разбойника тонущим, кричит: «Человек за бортом!» — и бросает ему канат.

Нет, никак нельзя сказать, что добрый Айболит дает Бармалею, воплощающему в фильме Злобой. Но он неуклонно, неустанно продолжает творить Добро. А в бой вступает лишь тогда, когда от этого никак нельзя уклониться, и, я бы сказал, между делом.

Едва прогнав в начальном эпизоде Бармалея, вскользь произнеся по его адресу «Но это же возмутительно!», он сейчас же посреди разгромленного кабинета принимается расспрашивать Чичи о том, что болит у обезьян, что они ели: он думает не о Бармалее, но о диагнозе.

«Айболит-66»



В прологе автор (его играет Р. Быков), заявляя, что ли, свою эстетическую программу, говорит:

— ...А когда вы знаете, как бывает на самом деле... тогда можно придумывать сказку.

Создатели картины знают, как бывает на самом деле. И, кроме того, они знают то, что отлично формулировал Е. Шварц: в сказке характер можно исследовать, как явление в условиях лаборатории — всесторонне и до конца.

Именно поэтому, наверно, образ Айболита в фильме ассоциируется у меня с тем знакомым по жизни типом ученого-интеллигента, который не столько обличает псевдоученых (бармалеев в науке), шельмующих его, сколько продолжает развивать науку. Этому он отдает себя, часто не находя минуты для того, чтобы очиститься от напраслины. Органическая его потребность — идти вперед все время. Не останавливаясь! И он гораздо лучше умеет создавать, чем вступать за созданное в бой...

Так, стало быть, Айболит вступает в бой тогда, когда этого невозможно избежать, потому что не в силах отвлечься от главного дела жизни, поглощающего его? Нет, это далеко не единственная причина. Как уже было сказано, он видит в Бармалее человека, хотя тот не устает доказывать свою бесчеловечность, похваляясь и любуясь ею.

В том, как медленно расстается Айболит со своими, пользуясь общепринятой терминологией, интеллигентскими иллюзиями, содержится одновременно источник комедийности и драматизма происходящего.

К концу картины Айболит понимает, что Бармалей неисправим, что намерения разбойника идти по стезе Добра ужасны и опасны. Он предостерегает зрителей от Бармалея, который пожелал бы творить Добро, и советует при встрече с ним... поставить его в угол. Признаться, я думал, что здесь он посоветует не подавать ему руки. Это было бы еще более в его характере. Так или иначе, это последний его совет.

Что же, Айболит не до конца расстался со старыми своими представлениями? Да, не до конца. Методы насилия для него — даже примененные против Бармалея — это методы Зла. Пользоваться ими для Айболита — значит пользоваться ненавистными приемами противника. А это для него совсем не просто...

Насколько проще Бармалею давать бой Айболиту! Неизмеримо. И он злорадствует и беснуется: «А мы просо вытопчем, вытопчем!»

Айболит продолжает сеять, и его наивная уверенность в том, что посев даст всходы, — не интеллигентская иллюзия, а твердая вера.

А. ЗАК,
И. КУЗНЕЦОВ

Невероятно, но факт!

В этом фильме много невероятного. И вовсе не потому, что этот фильм — сказка. Сказка всегда невероятна. Невероятное «Айболита-66» в ином...

На экран вместе с Бармалеем ворвался театр, театр с его только ему, театру, присущей театральностью, с его только ему, театру, присущей условностью, с его преувеличенными гримами, даже с длинными синими полотнищами, изображающими море (это в кино-то?!!). Да-да, этот широкоформатный, цветной сказочный фильм заполонен театром.

Казалось бы, авторы фильма забывают о самых азах кинематографической специфики, они откровенно вытаскивают на экран приемы условного театра — на наших глазах строится декорация, изготовляются костюмы, гримируются артисты...

И вот, представьте себе, весь этот театр становится вдруг великолепным кинематографом, кинематографом без всяких скидок, ибо об этой картине невозможно сказать, что она театральна.

И вот это невероятно!

Кинематограф с его всамделишностью привык даже в своих сказочно гиперболических проявлениях всегда оставаться конкретно реальным. Пусть на экране возникают причудливо пышные восточные дворцы или страшный водный поток несет смытые дома и кувыркающихся в воде животных, комбинаторы всегда позаботятся о достоверности реально осязаемого мира.

Ролан Быков не заботится обо всем этом. Так же как и в театре, он доверяет зрителю; опираясь на его фантазию, он предлагает ему такие условия игры, которые позволяют делать на экране все, что угодно: настоящее море плещется рядом с синими полотнищами, «африканский» пейзаж перемежается с нарисованными декорациями, и, наконец, сам Ролан Быков, не смущаясь, стягивает на глазах у зрителя парик Бармалея.

Итак — театр в кино?!!

Они противоборствуют и дружат в этом фильме. Кто кого? Захватил ли театр в этом фильме киноплацдарм, или, наоборот, кинематограф наконец-то поставил себе на службу театральную условность?

В конце концов, и это не важно. Важно другое. Невероятная попытка удалась! И не беда, что есть какие-то огрехи в этом эксперименте. Превосходная актриса Л. Князева еще в спектакле

ТЮЗа создала пленительный образ обезьянки Чичи. Это была необыкновенно человеческая обезьянка. И на сцене она чувствовала себя как дома в Африке. Зритель верил ей—словом, это была настоящая удача. Казалось бы—все это бережно сохранено, а что-то и развито в фильме... И все-таки на экране чуда, происшедшего некогда на сцене, не произошло. И даже изящная придумка финала — обезьяний детский сад из обыкновенных детишек — не выручает обезьянку Чичи, она не становится в фильме любимым героем, так же как не становится им собака Авва (артист Е. Васильев, имевший настоящий успех на сцене). Это даже удивительно — в фильме, наполненном всяческой условностью, которая оказалась такой естественной и органичной на экране, образы Чичи и Аввы выглядят условными и недостоверными. И отнюдь не потому, что животные говорят по-человечески,—мы, зрители, ведь понимаем, что это актеры. Нет, здесь допущен какой-то просчет, хотя нельзя не отдать должного талантливым артистам... Может быть, все-таки не всякая театральная условность хороша на экране? Или просто не нашелся экранный облик этих персонажей?..

В фильме поражают богатство фантазии, изобретательность, неисчерпаемая выдумка всего авторского коллектива. Драматург и поэт Вадим Коростылев — полноправный соавтор Ролана Быкова — предложил режиссеру не только удачный сюжет и диалоги, но и создал прелестные тексты парадоксальных песенок, с которыми выходишь из зала («Это даже хорошо, что пока нам плохо», «Нормальные герои всегда идут в обход»). И не только он, но и все актеры, и художник А. Кузнецов, и операторы Г. Цекавый и В. Якушев, и, конечно же, композитор Б. Чайковский, написавший превосходную музыку, словно бы соревнуются в этом фильме друг с другом.

Но в фокусе этого соревнования оказываются Добро и Зло — Айболит и Бармалей, Олег Ефремов и Ролан Быков.

Олег Ефремов поражает достоверностью созданного им идеально положительного героя, ему удается великолепно сыграть доброту в чистом виде, а это, черт побери, не так просто и даже как будто противоречит знаменитому высказыванию Станиславского!

Бармалей Ролана Быкова не просто отлично сыгранная роль — это создание режиссера и артиста, в котором за гиперболой и фантастикой скрываются серьезнейшие размышления о человеке, о его долге перед собой, перед людьми.

И когда думаешь об этом фильме, начинаешь понимать, почему для воплощения такого замысла Ролану Быкову понадобились весь его опыт, и театральный и кинематографический, весь арсенал актерской и режиссерской выразительности, вне зависимости от прописки в театре или в кино.

Н. ИГНАТЬЕВА

Расширяя границы жанра

Способна ли кинокомедия поднять такой серьезный и ответственный материал, как революция, подвиг, гражданское и нравственное мужание характера? Подвластны ли ей темы, которые обычно доверяются куда более солидным жанрам? С точки зрения лиц, привыкших к строгой и традиционной регламентации, здесь, конечно, уместна эпопея или, скажем, героическая драма, на худой конец — произведение психологического свойства, но — комедия?! Однако пока скептики пожимают плечами, очерчивая границы «жанровой дозволенности», кинематограф нет-нет да и разрешит комедии вторгнуться в область как будто бы ей далекую. Так было, например, в свое время с фильмом «Зеленый фургон» — появление комедийной картины, рассказывающей о том, как устанавливалась Советская власть на юге России, привело некоторых в такое смятение, что они чуть не объявили живую, остроумную ленту Г. Габая «искажающей», «вредной» и т. п. А фильм прошел с успехом, завоевав зрителя не только неподдельным юмором, но и целеустремленностью мысли, сочностью характеров. Комедийное начало, ярко выраженное в фильме М. Швейцера «Мичман Панин», ничуть не снизило героического образа русского офицера, напротив, придало ему дополнительную привлекательность и своеобразие. Откровенность комедийного приема, умная ирония фильма Ю. Озерова о Гашеке «Большая дорога» оказались хорошими помощ-



«Начальник Чукотки».

никами в создании глубоко индивидуального образа, через который воспринимаются и окружающие события и люди.

Названные картины разрушали привычные схемы, смело опровергали канонические представления о способах решения той или иной темы, расширяли возможности метода нашего киноискусства. И — побеждали! Причем победа слагалась не столько из частных удач — оригинальной стилистики или счастливо найденного приема, сколько из умения в соответствующей жанру форме выразить большие идеи и большие чувства, из способности не разменивать их на мелкую монету дешевого успеха. Серьезность задачи совпадала с серьезностью ее воплощения.

Создатели фильма «Начальник Чукотки»* опирались на реальные факты, взятые из биографии одного из первых деятелей Советской власти на Дальнем Севере. Между тем события в картине, сюжетная канва ее столь необычны (семнадцатилетний паренек становится начальником Чукотки; по собственной инициативе объявляет новые размеры пошлины с иностранных коммерсантов; собирает миллион долларов; рискуя собственной жизнью, в труднейших условиях спасает этот миллион; попадает с деньгами в Америку; проделывает едва ли не кругосветное путешествие, чтобы возвратиться на Родину и сдать деньги государству; в последний момент чуть было не лишается их...), что порой кажутся результатом богатого воображения, фантазии авторов-кинодраматургов. Очевидно, это в первую очередь и побудило режиссера Виталия Мельникова не просто обыгрывать комические моменты, а снимать комедийный фильм на несколько неожиданную для комедии тему — о «становлении человеческого характера в революции» (пользуюсь авторским определением). Кроме того, и образ главного героя предоставлял здесь интереснейшие комедийные возможности, упускать которые режиссер справедливо почел за грех. И хотя сценарий В. Валуцкого и В. Викторова не являлся комедией в чистом виде, он широко располагал комедийными элементами—был насыщен юмором, на экране во всей последовательности жанра (начиная с веселых титров: «наши», «контра — внутренняя», «контра — внешняя») утвердилась кинокомедия. Ее поддерживает не только драматургия с неожиданными сюжетными и психологическими поворотами, ей обеспечивают свободную, непринужденную жизнь точность многих режиссерских решений, верное понимание своей актерской задачи исполнителем центральной роли.

Кажется, завязка фильма весьма драматична. Беспокойно озирается по сторонам маленькая фигурка человека в буденновке и шинели, с вещевым мешком и стареньким «Ундервудом». А кругом — снег, тундра. А на деревянном домике, возле которого чукча-каюр только что высадил паренька, укреплен... трехцветный царский флаг. Молоденький ревкомовский писарь оказывается единственным представителем Советской власти в этих отдаленных краях. Невольно (по привычке) ждешь если не трагического, то острого столкновения. Сейчас вскинутся винтовки, прогремят выстрелы... Или просто скрутят руки парнишке в буденновке... Но авторы фильма не следуют шаблону, и потому разрядка неожиданна: в доме всего-навсего один обитатель, и он вовсе не рвется в бой; единственное, что интересует официального полномочного царского правительства, коллежского регистратора Храмова, — это не передавал ли чего господин урядник, потому как «третий год не едет никто, жалованья не платят»... Так из драматической ситуации извлекается комедийный эффект.

В изложении этот эпизод, увы, может показаться куда менее выразительным и смешным, чем в картине. Надо видеть растерянность и смятение, почти отчаяние паренька, его с трудом скрываемую перед собеседником тревогу и флегматичное спокойствие Храмова, как будто бы не спешащего узнать, что за человек появился вдруг в этих глухих местах. Контраст этот и вызывает смех, тем более что оба актера—и М. Кононов (начальник Чукотки) и А. Грибов (Храмов) — не пытаются «играть» в предлагаемых обстоятельствах, а стремятся раскрыть внутреннее состояние своих героев, подспудное течение их мыслей.

Или другая сцена, другой дуэт, где опять-таки напряженный для героя момент раскрывается пе-

* Сценарий В. Валуцкого, В. Викторова. Постановка В. Мельникова. Оператор Э. Розовский. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор Н. Симонян. Звукооператор Л. Вальтер. Редактор А. Бессмертный. «Ленфильм», 1966.

ред зрителем своей комедийной, юмористической стороной. Как начальник Чукотки (писарь принял на себя обязанности погибшего комиссара Глазкова и стал, согласно мандату, носить его имя) Алексей отправляется на корабль коммерсанта Стенсона, чтобы выразить протест американцам, которые спаивают водкой местное население. Он сажает на весла Храмова и с флагом в руках приближается к кораблю. А там на палубе уже выстроена вся команда, и, пряча улыбку, респектабельный американец подчеркнуто вежливо принимает юного начальника, настойчиво повторяющего: «Имею заявить протест!» Глазкова приглашают в каюту, ему подают черный кофе, а он, незнакомый с этикетом, то залпом опрокидывает чашечку напитка, то медленно прихлебывает его с блюдца и в то же время, пытаясь вести «светский» разговор о здоровье президента, мучительно соображает, как бы ему не попасть впросак с этим американцем, который жаждет узнать, каковы теперь будут размеры пошлины. Деловитый американец наступает: пошлина с оборота? из какого процента? И будучи в полном неведении относительно конъюнктуры рынка, Алексей хватается за спасительную соломинку: «Этот вопрос тоже обсуждается... Запросить надо...»

Убежденность в своей правоте, сознание своей силы — в широком смысле, чувство собственного достоинства — и в то же время тягостное ощущение некомпетентности, беспомощности даже... Острое желание сохранить престиж — и минимум для этого возможностей... Из противоречия между устремлениями героя и положением, в котором он оказывается, рождается комизм сцены, которая многое говорит о характере молодого начальника Чукотки.

Авторы не создают нарочито смешных ситуаций, не прибегают к острому преувеличению, к гиперболе. Они отказываются от приема как такового. Реальный характер в реальных обстоятельствах — только здесь источник иронии, смеха, юмора.

Первая самостоятельная акция Глазкова — первое проявление Советской власти: товары со склада Стенсона розданы остро нуждающимся в них чукчам. Возбужденный, восторженный Алексей, размахивая в такт маузером, с песней шагает впереди толпы. «Мы — молодая гвардия!» — не раз срывается голос, паренек спотыкается, увязает в снегу, а на лице — радость. И радостна его немного смешная сегодня своей возвышенностью речь: «Товарищи Далекого Севера! Люди голода и холода, а с нынешнего дня — граждане социалистической Чукотки! Теперь все ваше! И земля, и море, и... фабрики, и все прочее! Ура!» — речь, полная веры и оптимизма.

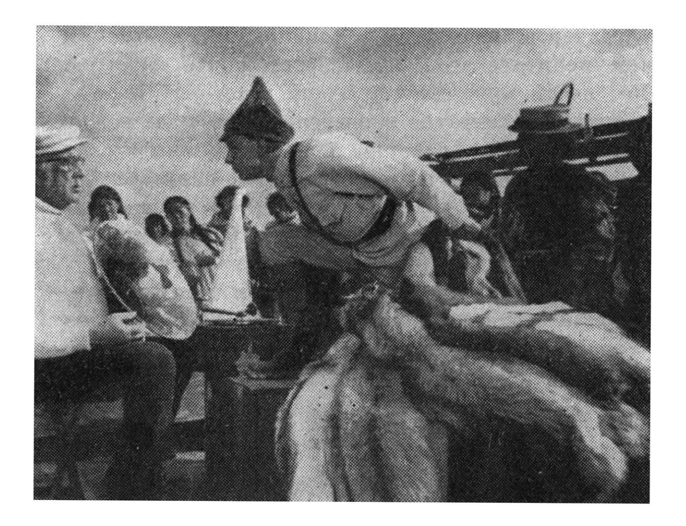
С доброй улыбкой сняты эти эпизоды, и улыбка симпатии и сочувствия к герою передается нам, зрителям, обнаруживающим в смешном пареньке живые черты Революции — не дежурные ее приметы, а конкретное воплощение ее энергии, романтики, справедливости.

Мальчики революции. Молодые ее герои. Вслед за литературой кинематограф подарил нам удивительные индивидуальности. Вспомним Павла Корчагина из одноименного фильма Алова и Наумова — яростно-исступленного, одержимого, сгорающего огнем революции; Веньку Малышева из «Жестокости» Скуйбина — с его завидной душевной чистотой, с неудержимым стремлением «докопаться до правды», с обостренным чувством ответственности «за все, что было при нас... и за то, что будет после нас...»

Алексея Глазкова хочется причислить к этим людям.



«Начальник Чукотки»



«Начальник Чукотки»

Он близок им своим бескорыстием, энтузиазмом, мечтой. Пониманием, как велика, сложна и благородна задача по переустройству мира. Самостоятельностью действий. Целеустремленностью. Самоотверженной отдачей.

А по складу своему это совсем иной характер — немного мечтательный и вместе с тем чуточку лукавый, покоряющий своей мальчишеской неутомимостью, неуемной жаждой преобразований.

Не по тяжкой обязанности, а по истинно душевной потребности выполняет Алексей Глазков свой общественный долг. И делает его глубоко л и ч н ы м. И звание «начальника Чукотки» принимает не как имеющий власть над другими, а как ответственность за настоящее и будущее людей. И мечтает поэтому о кирпичах и ситце, о паровозах и подъемных кранах — они двинут вперед, улучшат жизнь народа.

Молодой актер Малого театра Михаил Кононов счастливо соединил в цельном образе романтическую порывистость и революционную деловитость, юношескую наивность и трезвость политика. И объяснил характер в процессе его развития — под влиянием окружающих условий. И сумел — что принципиально важно — в комедийном персонаже показать настоящего героя.

К сожалению, та часть фильма (а это немалая доля его метража), которая рассказывает о морском путешествии Глазкова, о его злоключениях с миллионом, лишена убедительной конкретности, достоверной жизненной основы. Она поверхностна, схематична, ординарна в своем постановочном решении. В калейдоскопе мелькающих кадров теряется, блекнет характер героя, тускнеет, затухает собственно комедия.

Неровность эту, наверное, легче всего объяснить очень скромным кинематографическим опытом Виталия Мельникова. Одна (хотя и удачная) короткометражная лента «Барбос в гостях у Бобика», поставленная вместе с М. Шамковичем,— вот весь его актив. Поэтому, поддерживая, по сути дела, дебют кинематографиста и прежде всего интересное направление поисков, ждешь от режиссера следующего шага в совершенствовании мастерства, в утверждении своего художественного почерка.

«Можно через смешное увидеть глубокую правду наших дней»,— говорил устами ведущего в своей пьесе «Снег» драматург Николай Погодин.

Следуя этому принципу в постановке «Начальника Чукотки», авторы фильма в событиях начала 20-х годов увидели не просто своеобразие, но глубокую правду эпохи, правду поколения, сформировавшегося под воздействием этих событий. Эта правда для нас не только история. Это вечный урок и лучший нравственный экзамен.

А. СВОБОДИН

Точка отсчета

Установка кинокамеры — интонация фильма.
Ч а п л и н

Володин умеет писать обаятельные притчи, в которых все, «как в жизни», только чуть-чуть смещено. Порою размыто, словно на фотографии, которую мастер не хотел сделать слишком резкой. Мягкость границ между планами придает притчам необязательность, делает их неоднозначными. Вы можете нафантазировать или примыслить — что вам больше по душе, сделать выводы или задуматься — в зависимости от вашего характера. Однако мягкость и подвижность формы лишь внешнее выражение постоянства поэтического мира автора, его углубленности и сосредоточенности на определенных нравственных мотивах.

В сценариях Володина (так же как, впрочем, и в его пьесах) тайна — в интонации, в той неуловимой, но очевидно существующей последней элементарной частице художественности, которая и делает художественным все произведение. Можно понять и почувствовать в его вещах все — и систему образности и тонкие взаимоотношения характеров, подтексты и социальные истоки — и тем не менее это «все» будет почти «ничто». Его пьесы принадлежат к той категории пьес — это уже многократно проверено,— которые можно ставить только хорошо. Если театр сыграл на среднем уровне, на том добротном профессиональном уровне, что сам по себе обеспечивает приличный успех сотням пьес,— это будет означать провал, являть удручающую ординарность.

Помню длительный спор с одним, как говорят, крепким периферийным режиссером. Он удивлялся успеху одной из володинских пьес. Я терпеливо

объяснял ее достоинства. Спор увел нас далеко, стороны остались «при своих». Потом понял: не мог объяснить главного — интонацию. Возможно, ее вообще нельзя объяснить.

В студенческие годы я слушал прекрасную лекцию об интонационной окраске фразы. «Попробуйте сказать,— говорил лектор,— «вы будете моей женой». Так. А теперь скажите иначе: «вы будете женой моей». Вы полагаете — повествовательность заменилась категоричностью, и только?! Это сотая часть происшедших изменений. Сместилось все! Настроение, отношение к факту, более того — к человеку, к женщине. Возникли иной характер любви, иной облик говорящего, иная эпоха. Если хотите — вторую фразу произнес человек XIX века, определенного сословия! Кроме того, появилась история любви, болезнь стала высокой... А теперь скажите: «вы женой моей будете». Замечаете, как вновь переменилось все, на какое место в системе отношений переместилась та, к которой обращена эта фраза. Вот что значит найти единственное сочетание слов!»

Я вспомнил эту лекцию, думая об особенностях сценариев Володина.

Бывают сценарии, в которых интонация грубовато задана, она как фасад дома эпохи «излишеств». Бывают — в которых она едва проглядывает, бывают — где ее нет совсем: они допускают любое толкование. В сценариях Володина она неназойлива, но окрашивает собою все.

Бывают фильмы, после которых не возникает мысли о сценарии. Нормальный зритель, как это ни обидно сценаристам, не думает о сценарии, не обязан о нем думать. Хороший современный фильм в своем воздействии на зрителя — единое целое. Если у зрителя сразу возникают мысли, что тут от сценариста, а что от режиссера и оператора — это симптом неблагополучия, признак несостоявшейся гармонии. Критик — нормальный зритель, просто он вынужден профессией пойти дальше: поверить фильм сценарием или сценарий фильмом. Функции «алгебры» и «гармонии» переменчивы — все зависит от конкретного соотношения сил.

Есть две точки отсчета: от сценария и от фильма. Никогда не удастся доказать исключительную законность одной из них. Это недоказуемо.

Сценарий — основа фильма, но и полноправное литературное произведение особого жанра. Сценарий есть выражение индивидуальности автора, сообщение его идей, его видения людей и предметов, его манеры, лирической сути. Можно продолжить, но не стоит — этот круг соображений так часто повторяется в кинодискуссиях, что вряд ли есть читатели, не знакомые с ним.

Фильм — цельное произведение киноискусства, итог выражения индивидуальности режиссера. Акценты, расставленные постановщиком, использующим необозримый комплекс средств воздействия, столь значительны и независимы, что говорить о... Впрочем, продолжать не стоит и здесь — этот круг также известен.

Может быть, примирение — в «авторском» кинематографе, где писатель является и режиссером? Но оставим его в покое. Перед нами типовой случай. Есть сценарий А. Володина, по нему снят фильм Э. Климовым*. Однако сценарий принадлежит перу одного из талантливейших драматургов. Это его второй снятый сценарий. Кстати, он был опубликован задолго до выхода фильма, его заметили, читали.

Фильм поставлен Э. Климовым, режиссером, обратившим на себя внимание критики и зрителей своей первой дипломной лентой. Это его второй фильм.

Попробуем вначале пойти от сценария.

●

Давайте расшифруем притчу, право же, там не гремучая змея и не та «клубничка», о которой мещанин обожает говорить шепотом.

Притча, сказка, та «странная» фантастика, при которой нос отделяется от своего владельца и отправляется гулять по Невскому,— способ художественного мышления, принятый в реалистическом искусстве с незапамятных времен. Писателя, мыслящего таким способом, не следует априори подозревать — лучше постараться его понять...

О чем же володинская притча?

О талантливом человеке.

Человек и общество — эта проблема сегодня занимает умы философов, социологов и политиков, в сущности — это проблема номер один в социальном и нравственном совершенствовании общества, в котором мы живем. То, что проблема эта выдвинется как решающая, было предсказано Марксом, мечтавшим об обществе, в котором свободное развитие каждого станет условием свободного развития всех. Об этом думал и писал Ленин. Откройте любой номер журнала «Вопросы философии» — вы найдете статьи, трактующие эту тему. Она предмет семинаров и симпозиумов. Даже развлекательная «Неделя» устраивает на своих страницах дискуссию «по этому вопросу».

Человек и общество. Личность и общество.

---

* «Похождения зубного врача». Сценарий А. Володина. Постановка Э. Климова. Оператор С. Рубашкин. Художники Б. Бланк, В. Камский. Композитор А. Шнитке. Звукооператор В. Киршенбаум. Редактор И. Цизин. «Мосфильм», 1966.

Талантливый человек и наше общество. Таковы модификации проблемы.

Я вспоминаю переписку «Комсомольской правды» с одним молодым читателем с Дальнего Севера. Он отрицал правомерность самого деления людей на талантливых и неталантливых в Советском государстве. Он доказывал, что поскольку у нас созданы все возможности, то и каждый может стать «всем» и нечего возиться с так называемыми «талантами». «Комсомолка» вежливо отвечала, что возможности, разумеется, у нас созданы для проявления способностей каждого, но гений, подобный, например, гению Эйнштейна, всегда будет явлением исключительным. И надо радоваться тому, что у нас будет больше талантливых, то есть выделяющихся в той или иной сфере деятельности особым даром, людей.

В газете «Известия» была опубликована статья народного артиста Б. А. Бабочкина. Он писал о неуживчивости таланта, его странностях, о «трудном характере» наделенного талантом человека, как о норме. В сущности, всякий талант— это смещение, анормальность. С этим приходится считаться в общении с ним, в работе. Бабочкин призывал — считаться.

Можно привести множество соображений, социологических выкладок. Можно вспомнить примеры и достаточно распространенной бытовой вульгаризации проблемы (подумаешь — цаца!). Но надо не забывать и ленинское — «талант редкость — его надо беречь...»

Одно нельзя представить — человека, всерьез полагающего тему запретной. (Что же, автор хочет сказать, что в нашей стране таланту плохо? Или — что в нашей стране для него не созданы все условия? Ах, боже мой, снимите очки-велосипед! Автор ничего этого не хочет. Он лишь обращает наше внимание на величайшей сложности конструкцию, именуемую душой талантливого человека, на тонкости и нюансы его взаимоотношений с другими людьми, на невидимые миру слезы, на этические конфликты, разрешить которые трудно, но жить с ними нужно, на нравственные тупики, если так можно сказать, из которых вообще нет выхода. (Я понимаю, страшно написать такое — «нет выхода». Но, право же, надо быть философски неграмотным человеком, чтобы думать, что настанет время, когда исчезнет конфликтность в существовании таланта, сгинут его противоречия с окружающими, его муки, терзания, сомнения, его обостренная чувствительность, короче — исчезнет драматизм его бытия и настанет наконец та маниловская идиллия, которую нередко все еще выдают за идеал общественной гармонии светлого будущего.)

Но обратимся к сценарию. Оригинальность его в том, что точка зрения автора на своего героя непривычна в нашем кинематографе. Обязанности выдающейся личности (или просто — Личности) по отношению к коллективу — таков привычный ракурс в искусстве. У Володина — обязанности коллектива по отношению к выдающейся личности. Но и такое обозначение, чувствую, слишком схематично, а для поэтики Володина столь же вульгарно, как и охранительные тенденции в адрес самой темы.

На талантливого человека обычно смотрели глазами коллектива. Отмечались его индивидуализм, неуживчивость, говоря привычными словами — «зазнайство», а применяя современные понятия — неконтактность или недостаточная контактность. Предлагались меры к его перевоспитанию. Подобный ракурс понятен, но ограниченность его сегодня заметна.

Володин посмотрел на созданную им ситуацию прежде всего глазами героя — талантливого человека. На окружающих, на формы их жизни, их повседневность. В этом необычность, новизна.

Естественно, что и такой взгляд ограничен. Володин это понимает: он ввел в сценарий третью точку зрения — учителя. Легче всего признать в нем лицо «от автора». Но вступает в силу володинское «смещение». От автора да не от автора! (В этом сценарии Володин на редкость диалектичен, принцип относительности здесь господствует. Подвижность границы, отделяющей реальное от фантастики, персонаж от его проекции, все время нужно учитывать. Иначе растеряешься. От кого, например, говорит учитель? От себя? От автора? От исторической истины? Всякий раз по-разному. Тут и секрет его воплощения в фильме, но об этом после.)

Но талант по Володину — категория нравственная, не только чудо природы. Талантливый человек обращен к людям, сердце его исполненно любви к ним.

В «Похождениях зубного врача» эта вера писателя в нравственную природу таланта выражена в шутливой аллегории: Чесноков так любит пациентов, что может удалить зуб одной только силой своего сосредоточенного желания — помочь, облегчить людям жизнь, снять страдания. В этом, а не в «новаторстве» в области стоматологии суть сценария-притчи. И оттого стихия доброты человеческой точно озон наполняет атмосферу володинских произведений.

Сценарий Володина написан в той поэтической манере, которая свойственна некоторым современным песням, например песням Новеллы Мат-

веевой. Это настоящая философская лирика, причудливо сочетающая бытовую деталь со сказкой. Песни прозаичны в высоком смысле. Их можно развернуть в рассказ или повесть, наподобие повестей и рассказов Александра Грина. В них искусная стыковка факта и чуда — «жил-был пожарный...» А далее — в страну «Дельфинию», а в следующей строке обратно, к нам. Стык совершенен, зазора не видно!

«Сереженька? Сделай что-нибудь, чтобы нам было хорошо. Придумай что-нибудь, постарайся».

Так заканчивается диалог героя с любимой девушкой. У них драматически не совпадают состояния. Диалог прекрасен своей узнаваемостью — так ссорятся интеллигентные влюбленные, все глубже утопая с каждой следующей фразой. Но вслед за последней фразой — резкое смещение: «Чесноков смотрел вдоль улицы. Прохожие, сколько хватал глаз, все как один обернулись и стояли, глядя на них.

Он сосредоточился и повел Женю дальше. И прохожие, словно только того и ждали, тоже пошли по своим делам».

Зададим как можно больше вопросов. Что это? Реальный факт — так все и было, так сказать, мизансцена для массовки в будущем фильме? Или это ему, Чеснокову, с его гипертрофированной впечатлительностью показалось, что буквально все прохожие остановились и смотрят на них с Женей, а на самом деле остановились, может быть, один-два, а улица живет, как жила?

Да и что такое этот городок? Точно ли он тот самый, какой описан автором,— весело, компанейски живущий, как одна большая коммунальная квартира, или таким он оборачивается к герою, человеку, необходимому всем его жителям?

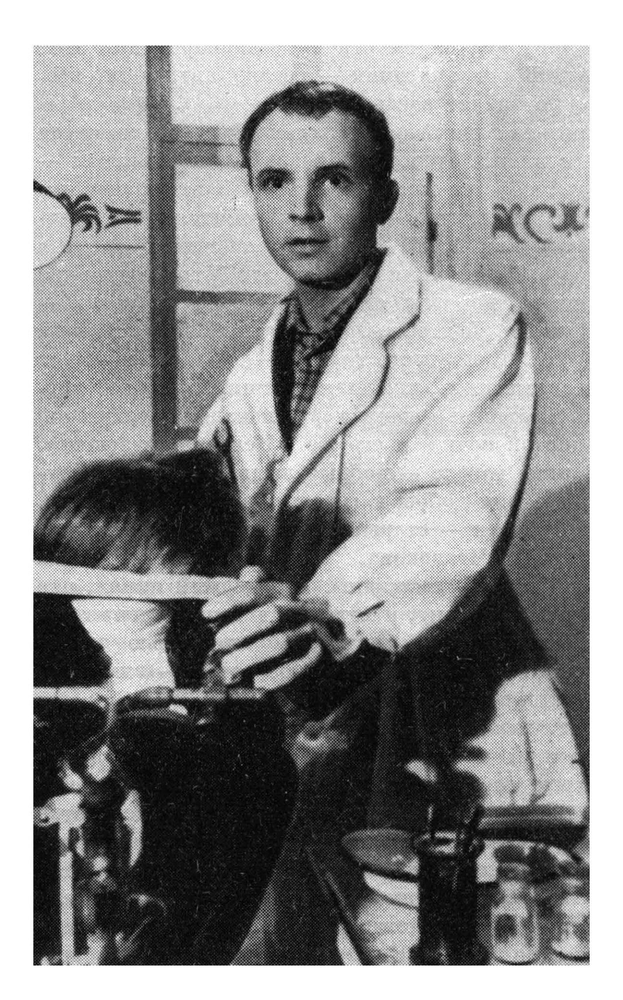
Короче — где творится сказка или, говоря словами самого автора, «нравственная фантастика»: в сознании героя или наяву? Если наяву — это близко к «Ковру-самолету», если в сознании героя — это ближе к Уэллсу (не будем пока трогать кинематографические аналогии).

И множество еще вопросов рождает история зубного врача Чеснокова. От ответов на них зависит стилистика фильма, его интонация.

Но фильм еще впереди, мы читаем сценарий — сжатое до предела, но свободное и легкое жизнеописание талантливого человека.

Он приехал в город, он начал поприще, покинув студенческую скамью, и ничего еще про себя не знает. Лишь чувствует, что в нем живет что-то таинственное, и ищет выхода...

«Одевшись, он вышел на улицу и зашагал по ней, глядя то направо, то налево. В нашем городе люди ходят по улицам медленней, чем в Москве, медленней, чем в Ростове, примерно так, как в Костроме или Кинешме. Третий век не спеша прошел по его улицам, и теперь здесь все о чем-нибудь напоминает. Здесь есть дома каменной кладки восемнадцатого столетия, есть улочки, особняки и парки, напоминающие о купечестве разных гильдий, о студенческих вечеринках, о декадентских стихах, здесь непременно когда-то жил и работал А. Н. Островский или А. П. Чехов— вот в этой беседке он любил сидеть. Город с бывшими торговыми рядами, с новыми стандартными домами, с бывшей главной площадью, которая начинается солидно, но сразу же катится вниз, к реке, и с новой центральной площадью, которая просторней и пустынней, чем старая, и рассчитана на толпы новых поколений».



«Похождения зубного врача»

Так на первой же странице сценария дан этот город. В его описании — взгляд автора на все, что произойдет здесь дальше.

Сколько таких городов, слава богу, сохраняется еще в нашем отечестве! Разве вы не слышите — автор любуется им, добр к нему. И это провинциальное, но гордое — «жил и работал А. Н. Островский или А. П. Чехов» (непременно «А. Н.» или «А. П.») умиляет его. А это бывшая главная площадь, которая «катится к реке», и новая — пустынная. Да это же Орел, Горький. Это и Калуга и Курск. В портрете города — добрая ирония, а это совсем не то, что злая ирония, это совсем другое. Сравните, например, начало гоголевской «Майской ночи» и его же «Невский проспект».

В этом городе — добрые люди, во всяком случае, все они добры к герою и автор добр к ним. Вот Рубахин — старый зубной врач, он первым встретил Чеснокова, «здравствуйте,— сказал он радушно,— заходите». Он первым понял, что перед ним талант, и хотя этот талант лично его ущемил, он своей житейской мудростью почувствовал: с ним не нужно бороться — ему надо уступить дорогу.

Нет, пожалуй, первым встретил Чеснокова заведующий местным здравоохранением. «Он посмотрел доброжелательно, еще не зная, зачем тот пришел». Он вообще добрый человек, этот заведующий. Потом, когда он поймет, какой талант назначен к ним по разнарядке, он залюбуется Чесноковым, захочет облегчить его конфликты, ибо он понимает механику человеческих и служебных отношений. Нет, это прекрасный человек, заведующий. Ну а Ласточкина — «тоже наш зубной врач — полная, крепенькая женщина из резиновых округлостей, в меру надутых изнутри. Вид у нее оживленный и задорный, и мягко вздернутый нос, и ямочки на щеках, и очень блестящие глаза. Она любит похохотать, все время клубится папиросным дымом — активная, целеустремленная, оживленная. Ее хватает и на кокетство с мужчинами, и на работу в поликлинике, и на исполнение многих общественных обязанностей, и на неофициальную практику дома — она принимает больных по рекомендации.

— Вот теперь наш коллектив в полном составе,— сказал Рубахин».

Это коллектив обычных, нормальных людей. Одни лучше, как, например, Рубахин, другие хуже, как Ласточкина. Но ведь и ее не надо истреблять в массовом и обязательном порядке, и у нее свои несчастья и свои радости. Разве вы не знаете таких женщин: у них и ямочки, и нос вздернутый, и активность, и компромиссы, а счастья все нет... автор готов ей сострадать. Он не уничтожает ее, а разъясняет. Разъясняет, что такое завистливый зуд посредственности, которого человек, мучимый им, даже не замечает.

И в этот коллектив попадает чудо, талант. Как и полагается в притче, площадка расчищена, ситуация известным образом упрощена — так, чтоб нам были виднее все ипостаси возникающих отношений.

Теперь следите внимательно.

«Вот тогда это и произошло. Чесноков наклонился к больному и выпрямился в странном изнеможении, держа в щипцах удаленный зуб. Больной, не закрывая рта, недоверчиво покосился на него.

— Все,— сказал Чесноков».

И еще:

«Он сосредоточился и на минуту стал равнодушен ко всему на свете, кроме сидевшей перед ним женщины. Лицо его было спокойно, и только глаза возбуждены и даже, казалось, веселы. Он наклонил голову, сделал почти незаметное движение и сказал:

— Все».

Мы присутствовали при интимнейшем акте творения, в котором все можно объяснить и все равно что-то последнее останется необъяснимым. Даже в наш атомно-кибернетический век. Но это последнее «что-то» скрыто в человеке, не вокруг. Движения рук обычны, те же, что и у других, может быть, чуточку совершеннее. Во всяком случае, они понятны. А вот в глазах, в глазах — веселье всемогущества, испытываемого талантом в момент творческого акта, будь то талантливый поэт, скульптор или каменщик.

Так возникает глубокий план. Нельзя сказать, что он второй или третий. Прелесть словесной ткани сценария — в ее невесомости и глубине, у прозы Володина — легкое дыхание. В портрете города, как он написан, задана интонация будущего фильма. И даже в куцей фразе, обозначающей простое действие, она слышится полнозвучно. «Мне надо было уйти, чтобы не мешать ему, а я не мог. Я остановился в дверях и смотрел». Фраза ритмична, легка, уходит вдаль. Это даль того, кто смотрит, его мыслей, характера. Думаешь: фраза сценария, да еще такого уникально лаконичного, как этот, должна непременно обрести кинематографический парафраз.

Заглядывая вперед, заметим — найти такой парафраз, по всей вероятности, необычайно трудно. Во фразе и в ситуациях сценария отчетлива лишь интонация. Как установить камеру, автор не объясняет даже в тех необходимых пределах, в каких это обычно делается. Характер же сценария, его жанр не допускают режиссерского и

операторского буквализма. (Заметим, кстати: все сценарии Володина, написанные в жанре «нравственной фантастики», требуют соответствующего режиссерского ключа. Он пока не найден. В этом сложность судеб володинских сценариев.)

В сценарии «Похождения зубного врача» нет законченных ситуаций, хотя по внешнему признаку — есть. Они завершены сюжетно, но внутренне открыты, уходят, вернее, уводят нас в перспективу мыслей. Это притчи без формулированной морали — ее автор оставляет читателю, зрителю. В сценарии более важно (особенно для будущего фильма) не что написано, а как написано, ибо сценарий поэтичен. Содержание его более в интонации, нежели в фабуле.

Ситуации можно перечислить — они бесхитростны, почти стерильны. Что происходит, когда таланту завидуют; что происходит, когда он сам в своём счастливом полете перестает замечать других; что происходит, когда талант «ставят на место»; что происходит, когда он уже «стоит на месте»; что происходит, когда талант ведет себя неталантливо, старается быть «как все»; что происходит, когда о таланте заботятся родные, но обыкновенные люди — мать, отец, любимая, и что происходит, когда защиту таланта ведут люди, делающие из этого как бы свою вторую профессию, и так далее и так далее.

Это перечень притч. Но повторим — сценарий Володина не был бы художественным произведением — а, на наш взгляд, это явление художественной прозы,— если бы этот перечень исчерпывал его. Это лишь первый, поверхностный слой, за ним — главное. Ажурная поэтическая ткань тонких отношений, ирония, за которой вздох сожаления, драма, которая разыгрывается не между добродетелью и злодейством, но между хорошими людьми, а это, как говорил Толстой, и есть сильнейший вид драмы.

Закрываешь сценарий, и долго еще звучит светлая и грустная нота, не хочется никого разоблачать, приводить к ответу, хочется думать...

●

Теперь пойдем от фильма. Однако прежде заметим: случай для режиссера беспрецедентной сложности. Как? Каким ключиком открываются подобные сценарии — неизвестно.

Фильм начинается внезапно, и первый же кадр его позволяет надеяться, что все будет легко, серьезно и поэтично. В самом центре широкого экрана сидит девушка. Она поет песню. И девушка и песня необычны. В глазах девушки и за словами песни — даль. Это Алиса Фрейндлих поет Новеллу Матвееву. Она поет долго, камера держит крупным планом ее лицо, и чем дольше она поет, тем дольше ее хочется слушать.



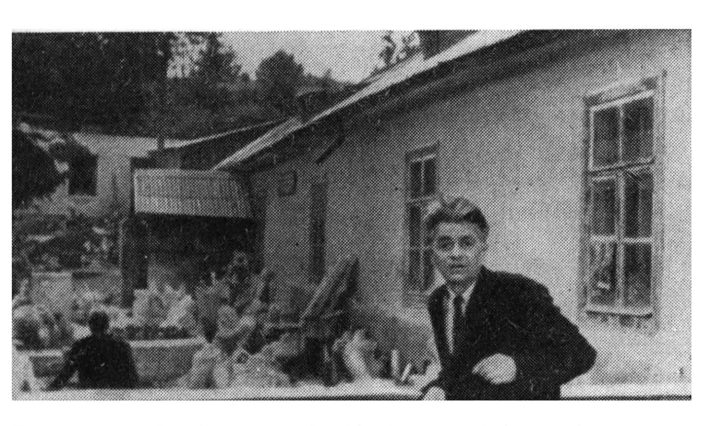
«Похождения зубного врача»

Но что это? Что мешает нам? Вначале даже трудно понять —что. Нужно вглядываться. И наконец понимаешь: стулья! По обе стороны от поющей — по стулу. Девушка современная, интеллигентная, романтическая и реальная. А стулья в стиле карикатур журнала «Крокодил», когда последний берется обличать интеллигентное мещанство. Такие стулья рисовали на обложках первых изданий «Двенадцати стульев». Это стулья-шаржи, долженствующие высмеять мечту «великого комбинатора». Это бутафория, плоская и прямолинейная, она скорее из сатирических мультипликаций, нежели из какого-нибудь другого жанра кинематографа.

— Здравствуйте, я Чесноков!

У героя — теперь он занял собой весь экран — хорошее лицо, несколько недоуменный и испуганный взгляд. Он словно бы побаивается своих неожиданных проявлений, ему неловко, как человеку, не привыкшему входить в кабинеты начальства. В нем что-то есть, в этом озирающемся парне, внезапно уходящем в себя и так же внезапно возвращающемся к людям. Чеснокова играет молодой артист А. Мягков. Ему удается некая загадочность таланта, куда меньше удается ему труднейшее — прямое проявление творчества.

Но вот камера переключается на того, с кем он говорит, на заведующего райздравом — в этой роли А. Петров,— и начинается как бы иной фильм — так разнятся манеры игры. Этот заведующий может сидеть на т е х стульях — они из одного фильма! А тот, с кем он разговаривает,—



«Похождения зубного врача»

из другого. А. Петров играет мастерски, что называется «со смаком», так как он играет, например, в отличном сатирическом спектакле «Добряки» Л. Зорина, идущем вот уже восьмой год на сцене театра Советской Армии. Эти круглые, глуповатые, добрые, начальственные глаза. Эта привычная «демократическая» расположенность к вошедшему. Эти словесные штампы, этакий мягкий «канцелярит». Это обаятельное и быстрое подлаживание под мнение начальства, там, на другом конце провода. Эта телефонная трубка, которую он держит почтительно и вместе с тем по-свойски, когда говорит с «областью». Все прекрасно, только это «номер», «плюсик», как говорят в актерской среде. Прямое, почти эстрадное (не в обидном — в хорошем смысле) разоблачение своего героя.

И весь фильм идет борьба между лирической, философской иронией и, условно говоря, «крокодильским» началом. Впрочем, даже не весь фильм — на каком-то его пункте второе начало берет верх.

А между тем в фильме есть очаровательная заставка — ее нет в сценарии, однако по духу она совпадает с ним. Чесноков идет по городу, он только что вышел на свою первую прогулку. Проходит набережной, там грузят бочки на баржу. По легкому трапу рабочие ритмично вкатывают на борт бочку за бочкой. Но у одного вдруг застопорило. Чуткий Чесноков бросается помогать, он отпихивает рабочего, налегает и... тут же выбивается из ритма, накатывает бочку на ноги впереди идущего, тот отбегает, бочка катится назад, тогда отбегают другие, и все бочки скатываются обратно на пристань. Помог! Милая юмореска-пантомима снята отлично, в дымке, на среднем плане. Она таит в себе известный смысл, это эпиграф к «похождениям» героя. Разве он мог не броситься на помощь! А разве они виноваты, что он нарушил весь строй!

Но дух эпиграфа не витает над фильмом. Его забывают. В фильме ищут виноватого. Обликом города камера не любуется, не подтрунивает над ним. Она над ним издевается. Это провинциальное, «модернистое» окно (модерн 900-х годов), доведенное до абсурда, эти обои с цветочками, эти кадки с фикусами в поликлинике, эти кони на карусели — это же декорация к спектаклю «Лев Гурыч Синичкин»! Это театральность, не перешедшая в кинематографичность. В современном кино достаточно примеров, когда экран рассчитан на откровенно театральный картонаж, на «чудеса» стоп-камеры и прочее. Например, «Привидения в замке Шпессарт». Но это фильмы-фельетоны, фильмы-шаржи.

Подобные приемы годились для первого фильма Э. Климова «Добро пожаловать», это и был фильм-фельетон. Здесь они плохи. Плохи еще и потому, что пестрая, резко педалированная декорация неизбежно ведет к подобному же монтажу.

Напомним: «Вот тогда это и произошло. Чесноков наклонился к больному и выпрямился в странном изнеможении, держа в щипцах удаленный зуб. Больной, не закрывая рта, недоверчиво покосился на него.

— Все,— сказал Чесноков».

Вот как выглядит кинематографический эквивалент. Чесноков берет щипцы, приближает их к лицу больного и... дзинь! Слышится электронный звук, и зуб оказывается в щипцах. Все! — как бы говорит Климов.

Воздействие трюка стоп-камеры на зрителя элементарно, но неотразимо. Так же неотразимо, как фокус Кио (такова уж природа нормального человеческого восприятия!). Невозможно в этот момент заметить сложные переживания на лице фокусника, невозможно отнестись к ним серьезно, даже если заметишь.

В сценарной фразе акцент на «...выпрямился в странном изнеможении», в кинематографической — на «больной, не закрывая рта, недоверчиво покосился на него».

Уже говорено — перевести аллегории Володина на язык кино трудно, автор сценария не подбросил режиссеру формул перевода, его сценарий математически немногословен, порой кажется вообще непереводим или — другая крайность — легко переводим буквально.

Но буквализм, как мы и предполагали, приводит к комедии-трюку, к комедии-фельетону. Между тем у Володина философская трагикомедия. Упомянутое «дзинь», очевидно, не тот ключик,

при помощи которого можно войти в нее. Это наивная попытка материализации духа!

Есть эпизоды и кадры, когда думаешь: ну вот, режиссер ухватил свою «жар-птицу» — и «странная» материя сценария под рукой его обращается в легкую энергию зримой мысли. Но тут же, рядом, следует разочарование.

Хороши появления Маши — Алисы Фрейндлих. Но плохо, когда для ее «выключения» используется застывший кадр, ибо сам стиль актрисы не допускает такого монтажа. Прекрасна первая встреча Маши с парнем, которого она полюбит, и сам этот парень с его «потусторонней» сосредоточенностью. Но плохо, когда все участники вечеринки вдруг исчезают за каким-то полупрозрачным стеклом — это технически несовершенная цитата из «Вестсайдской истории». Хорошо, когда «запорожец», слушая разговор в группе людей, пристраивается к ней, как человек. Но плохо, когда, показывая возрастающую популярность зубного врача, режиссер прибегает к убыстренной съемке и пациенты пулей влетают и вылетают из кабинета. Хорошо, когда герой слоняется в охватившей его меланхолии и попадает в пронзительную солнечную точку набережной, где ранней весной загорают жители городка, и потом долго лежит на перевернутой лодке. Но плохо, когда он попадает на склад гипсовых полулюдей. Метафора назойливо поучающая.

И так весь фильм, как говорится, «...все поровну, все справедливо...»

Но чтобы быть справедливым до конца, назовем еще двух актеров — одного из фарсовой, другого из драматической стихии. Их соседство в кадре более чем что-либо другое убеждает, что фильм мог быть иным, и цельным и глубоким.

Это В. Панков — в роли отца Чеснокова и О. Гобзева, играющая Таню (в сценарии—Женя). Панков не разоблачает Чеснокова старшего — он его показывает. Таким, какой он есть, — здоровым, стойким, веселым, мужественным, любящим и... недалеким. У Ю. Олеши роман «Зависть» начинается так: «Он поет по утрам в клозете — можете себе представить, какой это жизнерадостный человек». Папа — Чесноков — такой жизнерадостный человек. Он прямо смотрит на жизнь. И просто. Ее сложности он предоставил другим — людям, инстанциям, историческим эпохам. Его умопомрачительное здоровье рядом с болезненной душевной субстанцией его сына и есть тот контраст, который действует сильнее всего. Никто никому не противопоставлен. Просто — рядом. И как только они рядом, искрой высекается мысль.

И Таня — этакое хилое существо, кажется, даже и не женственная вовсе, вечно стесняющаяся своей угловатости, вечно боящаяся быть кому-нибудь в тягость, всегда жаждущая чем-нибудь пожертвовать, чтобы всем было хорошо, но чуткая, преданная и любящая безмерно. Только такой женщине, растворяющейся целиком в жизни любимого человека, стойкой, как оловянный солдатик, герой мог исповедоваться.

Вольная или невольная ошибка Э. Климова, думается мне, в том, что трагикомедия в его фильме механически разделена на трагическое и комическое. Поделились актеры, поделилась натура, поделился монтаж. Не поделилась декорация — она целиком отдана комическому.

Между тем трагикомедия неделима!

●

Сценарий был глубокий, легкий и добрый. Фильм получился плоский, натужный и злой.

Сценарий был рассказан автором.

Фильм — скорее устами одного из персонажей, его хорошо играет И. Кваша. Он рвется защищать талант и делает из этой защиты свою общественную профессию, он жаждет разоблачать, разоблачать, разоблачать. Сценарий заканчивается символической сценой совершения творческого чуда уже ученицей героя. Нет нужды говорить, как важна она для володинского понимания бессмертия таланта. Но, увы, в фильме в этот момент не счастливые глаза героя, а тот же «дзинь», трюк.

После просмотра фильма соображаешь: какие же административные меры надо принять, чтобы талант процветал, — кого упразднить, кого пересадить на другое место.

После чтения сценария думаешь о категориях нравственных, не сегодня сложившихся стереотипах поведения, о самовоспитании человека... Все это вещи не слишком конкретные (ох, уж эта конкретность!), но, право же, достаточно важные.

Кому-нибудь может понравиться больше фильм, кому-нибудь — сценарий. Все зависит от точки отсчета.

Но я слышу раздраженные голоса: что вы все сравниваете со сценарием: фильм — самостоятельное художественное произведение, режиссер имеет право по-своему трактовать!.. Да-да, самостоятельное... имеет право... Просто я сравниваю его с другим художественным произведением на ту же тему и нахожу последнее более значительным.

С. ЗЕНИН

Когда камера в руках мастера...

Пожалуй, не найти на нашей земле такого уголка, где не побывал бы кинохроникер. И, конечно, не обойдена его вниманием Сибирь. И все же до чего скудна кинолетопись этого удивительного края по сравнению со многими работами документальной кинематографии, живописующими нашу землю! С этой точки зрения можно сказать, что Сибири не повезло.

Правда, были фильмы о гигантских стройках на сибирских реках, о научном центре, возникшем на берегу Оби, об алмазных богатствах в Якутии, о Норильске, городе, созданном в зоне вечной мерзлоты, о целине... Но в большинстве своем они выполняли информационную функцию, носили характер оперативных корреспонденций, не претендующих на воссоздание художественного образа современной Сибири.

Не повезло и тем, кого мы называем «сибиряками», вкладывая в это понятие мужество и силу, настойчивость и трудолюбие. Как живут эти люди, гордые покорители суровой природы, преображающие лицо этого теперь уже не столь «отдаленного края»? Каков их духовный облик? С тех пор как экраны всей страны показали воинов-сибиряков, прибывших в Москву в 1941-м, в дни ее героической обороны, вселяя уверенность в победу над врагом («Сибиряки приехали!»), документалисты центральных студий редко направляли свои объективы в гущу жизни этих людей.

Установилась неписаная «традиция» — если снимать Сибирь, то в пору трескучих морозов; а ее великие реки, приведшие в движение турбины величайших в мире гидроэлектростанций,— лишь во время ледохода; а разве обойтись без дежурного медведя! (Помните: «Забытая богом и людьми земля».)

Чрезмерное увлечение сибирской «экзотикой» привело к тому, что где-то потускнела чарующая красота сибирской природы, затерялись в рамках кадра необозримые просторы, силуэтами мелькают на экранах сибиряки, а дела, которые они творят, представлены как бы отдельными оазисами среди океана заснеженной, непробудной земли.

Об этом думалось во время просмотра фильма автора-оператора И. Галина «Сибирью плененные»*, выпущенного недавно Центральной студией документальных фильмов. Картина во многом выгодно отличается от вспомнившихся киностандартов, хотя в ней и наличествуют некоторые «грехи», свойственные ее предшественникам.

Можно упрекнуть создателей фильма в излишней торопливости, вызванной стремлением рассказать как можно больше и приведшей кое-где к досадной скороговорке, а порой и к поверхностности.

Перед зрителем проходят города, они под стать крупнейшим городам средней полосы России. Но мы едва успеваем вглядеться в их облик, едва успеваем проникнуться сознанием стремительности сибирских темпов развития, хотя бы на примере одного из городов, промелькнувших на экране,— скажем, Новосибирска, в прошлом небольшого деревянного поселка, а ныне индустриального центра с миллионным населением.

Калейдоскопичность, стремительное движение камеры мешают иногда пристальней всмотреться и в лица героев фильма, таких, например, как молодые ученые сибирского филиала Академии наук СССР, или молодого врача-якута, самоотверженно вылетающего в непогоду на помощь больному.

Бесспорно, кинематограф — это движение. Но он требует не простого движения ленты, а и сопутствующего ему движения мысли. Кое-где в картине оно затормаживается, первое опережает второе. И тогда авторы, делясь со зрителем дополнительными, пусть бесспорно любопытными и познавательными изобразительными справками, не выходят за пределы наблюдателей, фиксирующих факты, но не обобщающих их, подтверждающих уже ранее высказанную в фильме мысль, но не развивающих ее.

К такому восприятию фильма в его отдельных звеньях приходишь, и когда авторы ведут рассказ о Якутии, и когда касаются (только касаются) чудес, сотворенных на Ангаре, у Братска, и когда говорят о старателях, вооруженных не традиционными лопатой и лотком, а управляющих гигантскими драгами, так, по существу, и не представляя их зрителям.

И все же фильм смотрится с большим интересом. С первых кадров он пленяет увлеченностью оператора, живописующего картины сегодняшней Сибири, увиденной глазами художника.

Таковы все пейзажи И. Галина. И горные хребты, и дремучие леса, и багряные закаты над ними, и села, будто затерявшиеся на гигантской снеж-

* Авторы сценария И. Галин, Л. Николаев. Режиссер-оператор И. Галин. Текст И. Менджержицкого. Читает И. Смоктуновский. Композитор Э. Денисов. Центральная студия документальных фильмов, 1966.

ной простыне, и городские зарисовки, и силуэты индустриальных громадин, и дороги, которым, кажется, нет конца.

С особой художественной силой прозвучала в фильме песня об Ангаре. Песня — именно так воспринимаются съемки этой реки. Казалось, оператор проник, если можно так выразиться, в ее душу и сумел показать неуемную мощь, скрытую в величавом ее течении.

Многим, в том числе и тем, кто не раз побывал в Сибири, эти съемки помогут увидеть край поновому. Так талантливое полотно художника заново открывает родной нам мир, даже до боли знакомые его уголки.

В пейзажах, которыми щедро наделена картина, не просто любование могучей природой. Это и не страницы из учебника географии. Из разрозненных кадров, снятых в разных местах, порой отдаленных друг от друга сотнями километров, воссоздается обобщенный, подлинно поэтический образ огромного края, влекущего к себе своей первозданной силой и красотой. И глядя на них, невольно вспоминаются вещие слова Михаила Ломоносова: «Российское могущество прирастать будет Сибирью».

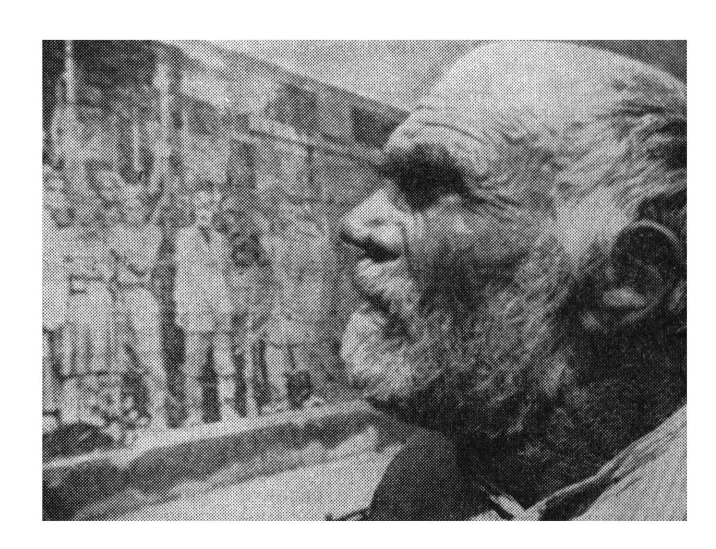
Эпизоды, включенные в фильм, показывают, как в Сибири нашего времени «прирастает российское могущество». Авторы отказались при этом от традиционной экономической справки, перечисления строек и промышленных объектов. Они даже как будто не фиксируют внимание зрителей на фактах, свидетельствующих об ускоренном развитии производительных сил, которое осуществляется в Сибири. Но так же как и в рассказе о природе, они насыщают свой фильм штрихами, эскизами, зарисовками, в которых приметы времени приобретают яркую характеристику.

В картине (а это не так уж часто бывает в кинематографе) есть кадры-символы, скупые кадры, способные без слов, без пояснений, одним лишь своим эмоциональным звучанием передать кипение жизни, ее живительный пульс.

Вспомним хотя бы на первый взгляд незатейливую съемку — поезд, мчащийся вдоль застывшего безмолвия... Или серпантин МАЗов, вьющихся нескончаемой чередой по нескончаемой дороге... Или торжественно-траурные гудки машин, проезжающие мимо памятника безвестному шоферу.

Люди творят подвиг — картина посвящена этим людям. Потому авторы и назвали свой фильм «Сибирью плененные».

Уже в прологе мы увидели тех, кому выпало счастье стать строителями новой Сибири, ее преобразователями, и тех, кто со временем вберет в



«Сибирью плененные»

себя опыт старших, кто сызмальства с гордостью говорит о себе: «я сибиряк!»

Молодежь едет в Сибирь! Москвичи, рязанцы, туляки, сыновья Украины и Молдавии, Грузии и Армении, таджики и казахи...

И вот она, заветная Сибирь! Хотите понять, молодые пришельцы, характер сибиряка? Смотрите: старый охотник Лука Иванович. Он всю жизнь прожил в тайге, сильный и смелый,— долгие годы не смогли его побороть. Никогда не чувствовал себя одиноким этот мудрый, красивый человек, тысячами невидимых нитей связанный с родной землей, с природой, в которой он живет как хозяин, победитель, творец.

Рассказ об охотнике и его внучке — студентке, приезжающей к нему на каникулы, поднимается до уровня высокохудожественного творчества.

Сибирью плененный! Это и строитель Братска Алексей Марчук, о котором сложена песня, и молодой ученый Александр Скрипский, и геолог Николай Урванцев, открывший на севере залежи каменного угля.

И пусть далеко не совершенна конструкция фильма — следствие недостаточной режиссерской опытности ее автора; пусть временами мешает восприятию фильма непрерывно звучащая музыка; пусть кое-где излишним кажется комментарий (зачастую убеждающий зрителя в том, что и так ему ясно) — все эти «огрехи» не заслонят главного: мы увидели сегодняшнюю Сибирь глазами художника, влюбленного в жизнь, и увидеть ее такою помог нам именно оператор, его отличная, талантливая камера.

Всесоюзный пленум в Киеве

Впереди ответственный год. Мысль эта не раз повторялась в выступлениях участников 2-го Всесоюзного пленума по научному кино, прошедшего в Киеве.

В 50-летие Советского государства научный кинематограф вступает широко развитой отраслью киноискусства, со своей самостоятельной производственной базой (совсем недавно вошли в строй две заново отстроенные специализированные киностудии — в Москве и Киеве), с более активным проникновением в самые различные отрасли науки.

Докладчик, заместитель начальника Управления по производству документальных и научно-популярных фильмов Р. Бахрах, отметив тематическое разнообразие научных фильмов, подчеркнул необходимость коллективных усилий в реализации производственного плана на 1967 год. Он обратил внимание на особую ответственность при создании фильмов на революционную, ленинскую тему. Три года прошло с тех пор, как Г. Фрадкин и Ф. Тяпкин завершили работу над ленинской трилогией «Рукописи В. И. Ленина», «Знамя партии» и «Ленин (Последние страницы)», заслуженно отмеченной премией имени бр. Васильевых. За это время кинематографисты создали еще несколько картин, рассказывающих о разных этапах жизни В. И. Ленина («Петербургские годы», «Владимир Ульянов» и другие). Однако среди них нет картин, которые по своему мастерству и глубине стояли бы рядом с известной трилогией. Тем серьезнее должны быть требования сейчас, когда готовятся новые ленинские фильмы («Сотая страница», «Ленин — основатель и глава Советского государства» и другие работы).

Докладчик остановился также на недостатках — производственных и творческих, мешающих успешной работе, критиковал слабые и серые фильмы минувшего года («Делегат Урала», «Время остановить нельзя», «Космонавты в Калуге», «Озера Грузии» и другие).

Время настоятельно требует прогрессивных способов работы, более активного отношения к материалу. Сценарист Б. Винницкий (Киев) и режиссер К. Лундышев (Киев) выступили за фильм активной направленности. Именно в таком фильме автор способен обнаружить свою гражданскую позицию.

Несколько лет назад свердловчане с большой заинтересованностью рассказали о техническом новшестве — «Огненном копье». Из работ минувшего года лишь два фильма отмечены активной гражданственностью — «Судьба кедра» («Центрнаучфильм»), решительно осуждающий хищническую вырубку драгоценного дерева, и «Преступление на реке» («Киевнаучфильм»), мобилизующий общественное мнение на борьбу с загрязнением наших рек.

О необходимости активного авторского отношения к теме говорил кинодраматург Г. Фрадкин. Он считает, что проблема авторского начала сейчас важнейшая. Именно она способна сообщить фильму нужную активность, расшевелить зрителя. Авторский кинематограф, по мнению оратора, открывает возможность поэтического освоения темы.

Многие говорили о том, что первоисточником неудач нередко является сырой, недоработанный сценарий.

О драматургии научного фильма, о повышенной требовательности к работе над сценарной записью фильма говорил главный редактор «Центрнаучфильма» М. Шапров. Он высказался за объединение сил и укрепление контактов с родственными студиями.

Хорошо, что сегодняшняя практика отмечена поисками новых форм разработки научной темы, методов показа работы ученых. Наряду с широким использованием архивной документации, старого фильмотечного материала, мультипликации повсеместно взята на вооружение скрытая кинокамера. Она принесла с собой на экран достоверность, непосредственность в отображении повседневного труда ученого. Но и здесь, в этом перспективном методе съемки, много неосвоенного. Еще нередки случаи, когда режиссер, работающий с синхронной камерой, не может квалифицированно организовать съемку. Именно эти просчеты характерны, к примеру, для большой, серьезной работы — фильма «Мы и солнце».

Председатель Московской секции по научному кино кинорежиссер С. Райтбурт указал на отсутствие интереса к разработке основ теории научно-популярного фильма. А это мешает сегодняшней практике.

Участники пленума много говорили о прокате научных фильмов.

Оператор «Леннаучфильма» А. Климов сообщил, что в Ленинграде еще сохранился специализированный кинотеатр короткометражного фильма. Там устраиваются просмотры, проходят встречи с творческими работниками «Леннаучфильма».

В скором времени откроется специализированный кинотеатр научно-популярных и документальных фильмов и в Киеве.

Однако в подавляющем большинстве даже крупных городов страны нет подобных кинотеатров. Научно-популярные фильмы очень редко попадают на общий экран, и наш зритель их просто не видит. «Для научного фильма должна быть найдена иная (чем для художественного) форма проката»,— говорит профессор ВГИКа Г. Широков.

Большая кинопрограмма, тематические просмотры в специализированных кинотеатрах, телевизионный экран — все эти средства пропаганды научного кино были единодушно поддержаны участниками пленума.

С. ОБРАЗЦОВ

Эстафета искусств

Глава VI

«ВМЕСТЕ ТЕСНО, А ВРОЗЬ НЕВОЗМОЖНО»

Так что же сделали художники конца XIX века да и те современные нам художники, которые либо поняли, что эстафетная палочка пластической документации у них отнята, либо сами с радостью отдали ее в верные руки фотографии?

Прежде всего они начали всеми силами открещиваться от всякой претензии на документ, на точность изображения не только видимого, но и знаемого мира. Рожденный англичанином Тёрнером французский импрессионизм в его чистом виде просуществовал сравнительно недолго. И Матисс, и Ван-Гог, и Гоген уже очень далеки от той счастливой бесконтрольности глаза, которая вызвала к жизни жемчужные соборы и мосты Клода Мане.

Но в ворота, открытые импрессионистами, прошел целый поток живописных направлений. Бурный, перескакивающий пороги, обрушивающийся водопадами, дразнящий, соблазняющий, пугающий, молодой, как весенние ручьи, ищущие, куда бы пробиться сквозь снег и опавшие листья.

И, как те же самые ручьи, многие кажущиеся такими стремительными поиски разных художников замирали, уходили в землю, исчезали в траве. А другие сливались вместе, становясь кто озерами, кто болотами.

Но я не собираюсь давать качественные оценки тому или иному творческому направлению. Не потому, что боюсь споров, а потому, что не хочу быть пристрастным. То, что я люблю Сезанна и не люблю Руссо, не должно мешать мне понять причины возникновения художников, которые носят несколько смешное название «наивисты». А то, что я больше люблю Коровина, чем Сомова или Рериха, не должно мешать мне понять причины возникновения «Мира искусства» и того, что определяется словом «ретроспективизм». Мне не хотелось бы оказаться в положении Стасова, поместившего и Александра Бенуа, и Бакста, и Рериха в «подворье прокаженных», иначе в это же подворье придется прописать и Кончаловского, и Сарьяна, и Фаворского. Даже за правоверного Александра Герасимова страшновато.

Мне кажется, что многие тенденции послеимпрессионистической живописи можно в той или иной степени приближенности расслоить на три основных направления. Граница между ними не будет очень четкой, так как, во-первых, художники неизбежно влияют друг на друга, а во-вторых, часто один и тот же художник либо меняет направление, либо идет, так сказать, по двум, а то и трем колеям.

Так какие же все-таки эти три направления в современной западной живописи?

Одно из них начинается, по-видимому, с Сезанна, художника, до сих пор имеющего очень большое влияние на многих современных живописцев, в том числе и советских.

Если проследить за Сезанном от первых и до последних его работ, то в движении живописных плоскостей его пейзажа, в формовке складок одежды, лиц, рук легко обнаружить стремление как бы проверить пространство стереометрией. Это стремле-

---

Продолжение. Начало см. в № 1, 3, 7 за 1966 год.

ние и привело в дальнейшем таких художников, как Брак и Пикассо, к кубизму. Каждого по-разному, и не только их.

Кубисты постепенно разрушили предметность, изображая уже не вещь, а только движение объемов и форм в пространстве.

Но это же разрушение предметности привело к другому виду внеизобразительной пластики. К тому, что мы называем абстрактной живописью, одним из отцов которой надо, вероятно, считать Василия Кандинского, тем более что это он, Кандинский, в 1933 году организовал в Париже ассоциацию абстракционистов.

В Англии издана очень интересная художественная монография, называющаяся «Великий эксперимент». В ней работы Натальи Гончаровой, Ларионова, Малевича, Шагала, постановки Камерного театра, театра Пролеткульта, Теревсата (Театра революционной сатиры), работы Мейерхольда, проект татлинского дворца-монумента «Третий Интернационал», «Окна РОСТА» Маяковского, абстракции Кандинского, афиши фильмов Дзиги Вертова.

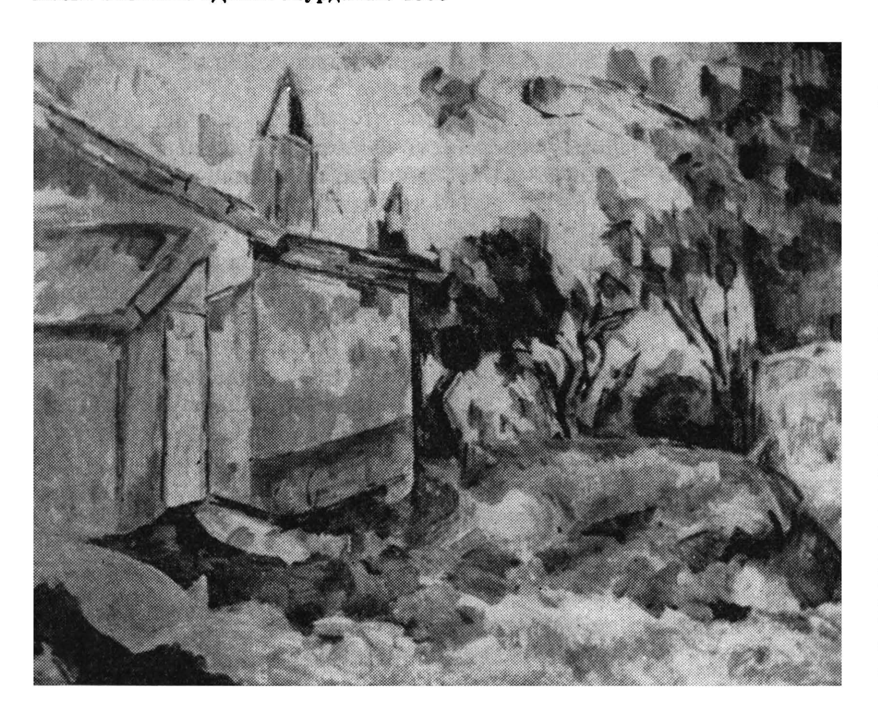
Для меня это все не просто фамилии известных людей, а сами люди, которых я знал, и годы, в которые я жил. Те самые годы, в которые Кандинский был членом коллегии Наркомпроса, читал лекции по искусству и преподавал в Московском университете и ВХУТЕМАСе (Высших художественно-технических мастерских). Те самые годы, в которые большинства читателей не было на свете, да и родители их еще не поцеловались. Далекие годы. Почти полвека назад. История. Для меня это было совсем недавно. Позавчера.

А вчера я оказался в Мюнхене. Жил там две недели в маленьком отеле против вокзала. Был в знаменитой Мюнхенской пинакотеке. Наслаждался Рубенсом и Брейгелем. Был в городском музее «Ленбаххауз».

Это просто удивительно, как мне повезло, что как раз в то самое время, когда я писал эту главу, судьба, вернее, Министерство культуры забросило меня в Мюнхен. Наибольший раздел экспозиций «Ленбаххауза» занимает собрание картин художников, объединявшихся когда-то выставками под названием «Голубой всадник».

Их много, этих художников. Среди них американец Альберт Блох; харьковчанин Давид Бурлюк; француз Роберт Делоне; уроженец Тверской губернии, ученик Репина Явленский (оказавшийся нашим пленным в прошлую войну); ученик Штука баварец Паул Клее; мюнхенец Франк Марк, проживший всего 36 лет, убитый под Верденом во время первой мировой войны и почти уничтоженный как художник Гитлером, которому не понравились его картины (большинство из них сожжены); бессарабец Моисей Коган, мастер керамики и плаката, ученик Родена и Майоля; тулячка Марианна Веревкина, ученица Прянишникова и Репина; московский юрист, родившийся сто лет назад, учившийся живописи в Мюнхенской Академии у Штука и умерший в Париже двадцать два года назад семидесяти восьми лет от роду, Василий Кандинский.

ПОЛЬ СЕЗАНН. «Домик Журдана». 1906



Картины всех этих художников, собранные вместе, удивительно наглядно рассказывают о том, как упорно и последовательно старались их авторы уйти от какого бы то ни было документализма, от всего, что стало прерогативой фотографии. Я знал и Малевича, и Бурлюка, и Кандинского, и многих других художников их поколения в 20-е годы. Тогда они были уже вполне сложившимися, так сказать, завершенными в своих позициях. Здесь, в бывшем особняке Ленбаха, я увидел процесс их становления.

Я увидел картины, которые сами громко рассказывали о пути, который прошли их создатели. Да, он учился у Штука. Да, он жил в годы, когда работал Валентин Серов. Да, он любил Матисса. Да, он все больше и больше становился самим собой. Да, вот теперь он такой. Перед вами законченная живописная концепция. Происхождение ее понятно, потому что большинство картин датировано от третьего до шестнадцатого года.

Вы видите путь в одно, максимум полтора десятилетия. Короткий для человечества и длинный для человека.

Очень жаль, что я не могу проиллюстрировать путь Кандинского цветными репродукциями, тем более что это путь, приведший его к абстракционизму, а картины, частично или полностью лишенные сюжета, а тем более лишенные изображения, как правило, трудно понять в переводе на черно-белое.

Несколько ранних работ Кандинского явно штуковского происхождения. Это и «Свадебная процессия» 1902 года с какими-то стилизованными немецкими рыцарями, и «Двое на лошади» с русским витязем и боярышней в кокошнике на фоне стилизованных березок и большой панорамы города с кремлевскими башнями и колокольнями.

Но, по-видимому, декадентская символическая романтика была не органична для Кандинского. Портрет своей подруги Габриель Мюнтер 1905 года он написал, как мог бы написать его Валентин Серов; пляж в Остенде девятьсот шестого года, пожалуй, похож на Коровина, а уже городской пейзаж «Гронгассе» девятьсот девятого года — явно постимпрессионистическая вещь, сквозь которую видны и Ван-Гог и Матисс. Это великолепно по цвету, но еще вполне изобразительно. А вот в картине «Гора» вы можете разыскать эту гору только благодаря подписи.



ПАБЛО ПИКАССО. «Девушка с мандолиной». 1910

В очень красочной картине того же года «Импровизация № 6», хоть название и не подсказывает сюжета, все-таки можно обнаружить изобразительное происхождение цветовых пятен. Четыре человеческие фигуры. Впрочем, может быть, я и ошибаюсь, может, их меньше. За две ручаюсь.

«Романтический ландшафт» 1911 года. Название кажется штуковским рецидивом. На самом деле рецидива нет. В размазанных пятнах с трудом можно угадать лошадей. В красной кляксе — солнце.

В «Импровизации № 19» тоже есть какие-то контурные остатки людей, а вот в «Неназванной импровизации» можно разыскивать изображение, может быть, даже можно найти и поспорить с кем-нибудь о том, что это — раковина, балерина или цветок, но лучше и не разыскивать и не спорить. Изображения



ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ. «Композиция». 1914

нет. Сколько ни заставляй фантазировать логику мысли, ничего не выйдет. Зацепиться не за что. Остается рассчитывать на фантазию глаза.

Но глаз, как и ухо, обладает своими категориями и своей логикой фантазии. И если ухо услышало «до» — «ми» — «соль», то оно вне всякой зависимости оттого, сопутствуют ли этим звукам слова какой-либо песни или же слов нет, ждет следующее «до», чтобы обрадоваться завершению аккорда. И насторожиться, если возникнет не «до», а «си бемоль». И будет ждать, куда же все это движется. И если следом возникнет «ля бемоль», ухо запросит «фа». И обрадуется другой тонике.

Вы скажете: «Это смотря чье ухо!.. Чайковского или Дебюсси, Равеля или Шостаковича!» Да, это правда. Но в том-то и радость, что ухо всякого человека (кроме полностью бесслухих), а не только композиторское, обладает музыкальной фантазией, рожденной логикой интервалов, ритмов, темпов, тембров. И если композитор не дал своему произведению какую-либо сюжетно-смысловую характеристику в самом названии («Гимн Прометею», «Вечер в горах» или «Раздумье»), а назвал его просто «Опус десятый C-dur», это вовсе не значит, что его произведение абсурдно или музыкально-бессмысленно.

А у глаза своя логика. Ее трудно определить словами. В мастерской Архипова мы, его ученики, писали обнаженную натурщицу. У нее были жидкие, причесанные на пробор рыжие волосы и прозрачно голубоватое, как у всех рыжих, тело. Писали долго. Неделю или полторы. И вдруг однажды утром, войдя в мастерскую, Архипов вынул из кармана лимон и положил натурщице на колени. Мы не сразу поняли, зачем он это сделал. Но очень скоро обнаружили, что написать лимон невозможно. Нечем. Звонкий желтый цвет уже истрачен нами. Он и в рыжих волосах, и на освещенном плече, и на той же коленке.

Все нужно гасить, все переписывать заново. Да еще откуда-то зеленое возникло. Его вызвал к жизни лимон. Логикой желтого.

Это то самое «ля бемоль», которое, как вы помните, заставило повернуть движение звуков в сторону «фа».

Архипов, прищурившись, улыбался. Потом подошел и снял лимон с колена натурщицы. И мы навсегда поняли логику глаза, рожденную логикой цвета.

Ну а фантазию глаза знает всякий, радующийся или удивляющийся форме и цвету облаков, изгибу дерева, нефтяным пятнам на луже. Не надо быть ни снобом, ни декадентом, чтобы почувствовать удовольствие от рисунка дерева на продольном распиле сосновой или ореховой доски, удивительным разводам на полированной поверхности мрамора, малахита или яшмы. Они могут быть похожи на горы, на море, на долины или вовсе ни на что не похожи и тем не менее удивлять или радовать.

Это произведения искусства? Нет, это произведения природы.

Но испытываемые вами ощущения — это ощущения эстетические, художественные.

В Турине я познакомился с рабочим, который повел меня в небольшую студию, в которой занимались такие же, как он, живописцы-любители. Мой новый знакомый подарил мне свою картину, которую, вероятно,

можно назвать «Впечатление от Венеции». Кусок Большого канала, приблизительно в том месте, где он растекается, направляясь в Лидо. В центре картины фасад барочной церкви. Колорит коричнево-зеленый. Мазки тяжелые, широкие, блестящие, по консистенции похожие на лаковую цветную шпаклевку. Я заинтересовался фактурой, и автор картины объяснил мне, что это технические краски и, чтобы познакомить меня с ними, показал фанерную доску, на которой он мастихином или флейцем клал пробные, цельные по цвету мазки. Черные, белые, красные, зеленые, синие. Как попало! Не думая ни о композиции мазков, ни о цветосочетании.

Удивительно красивая получилась доска. Я сказал: «Подарите мне ее!» Он ответил: «Но это не картина, это я так просто мазал. Берите, пожалуйста, если нравится!»

Оба подарка висят сейчас у меня на стене. И зеленая Венеция и фанерная доска с блестящими разноцветными мазками. Я часто гляжу на Венецию, но не менее часто глаза останавливаются на «ненастоящей» картине. Трудно сказать, что рассматривают глаза. Уходят в глубину черного, как в пещеру, выходят на сверкающее красное, ударяются в белоснежную слоновую кость и снова бредут по коротким и длинным, широким и узким вертикалям мазков, как по разноцветным лоскутам русского деревенского одеяла, удивительную красоту которого я люблю с детства. Оно лежало на кровати у моей няни.

Абстракционизм не нов, и желание ташистов ляпать краску как попало, лишь бы формы, линии и цветосочетания казались произвольными, методологически понятно. Это нарочная случайность пластических комбинаций взамен естественной случайности явлений природы. Но эта произвольность формы, лишенной сюжетного смысла и какого бы то ни было предметного изображения, тем самым лишена и силы идеологического воздействия. Вот почему станковый абстракционизм, по существу, бесперспективен. Тем более что уж очень расплывчат критерий качества при оценке той или иной абстрактной картины. Не так-то просто отличить искреннего художника от эпатирующего шарлатана.

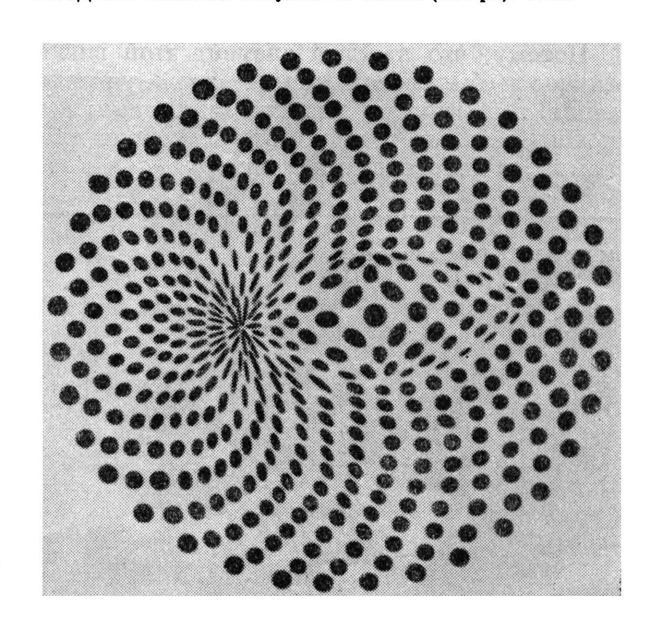
Прямо перед моим окном по длинной вытянутой ветке дуба только что бежала белка. Куда-то торопилась, на что-то сердилась. Останавливаясь, трясла хвостом. Добежала до конца и обнаружила, что дальше бежать некуда. Впереди ни одного дерева. Посмотрела вниз, посмотрела по сторонам и побежала назад. Туда, где липы, орешник и большая ель. Думаю, что станковому абстракционизму придется сделать то же самое.

Но это же отсутствие сюжетной изобразительности и повествовательного смысла оказалось тем качеством, которым до всякого «абстракционизма» обладали не только лоскутные одеяла, но и ковры, набойки, орнаменты вышивок, крашенные луком и разноцветными тряпочками пасхальные яйца.

Изданный в Париже словарь абстрактной живописи аннотирует 512 художников-абстракционистов. От «а» до «зет». Многие иллюстрированы цветными репродукциями. Большинство из них выглядят эскизами для обложки журнала или книги, рекламного плаката, конфетной коробки или коробки для духов, мотивами для дамской материи, скатерти, обивки мебели, штор, стенной росписи. Трудно представить какую-либо из репродуцированных картин вне определенного интерьера, вне прикладного значения.

Вот почему в области прикладного искусства влияние абстракционистов оказалось очень большим. Ткани, обои, переплеты, витражи, архитектурная мозаика — все вплоть до оберточной бумаги с орнаментом «оп-арт» оказалось в орбите абстракционистов.

БРИДЖЕТ РИЛЕЙ. Рисунок на шелке (оп-арт). 1962



С этим «оп-артом» произошло даже трагикомическое, но довольно знаменательное происшествие.

Какой-то коммерсант, поняв эффектность геометрических композиций «оп-арта», создающих оптические иллюзии движущихся поверхностей, решил использовать это для рисунка материй. Один из художников подал на него в суд, обвинив в плагиате, в краже авторства. Не знаю, кто выиграл процесс, но «оп-артовские» орнаментальные рисунки покрыли сотни тысяч дамских кофточек, сумочек и носовых платков.

Где-то я читал, что во времена Екатерины Второй тогдашние стиляги носили лорнеты и белые перчатки. Екатерине это не нравилось, и она отдала приказ надеть белые перчатки и выдать лорнеты всем петербургским будочникам. Вышли однажды столичные модники на «Невскую першпективу» и вдруг увидели, что их лорнируют будочники в белых перчатках. Конфуз!

Нечто похожее произошло и со станковистами «оп-арта». Мне это кажется примечательным.

●

Страшный сон, как правило, алогичен. Давно умершая учительница географии становится лягушкой. Прыгает в окно. Птицей мечется в облаках, попадает в стекло керосиновой лампы и кричит. Полная чепуха. Все вне логики. Почему же вы просыпаетесь от такого сердцебиения, будто у вас в груди резиновый молоток?

Потому, что каждый элемент этой внелогичности был абсолютен. И лицо учительницы, и шершавая лягушка, и птица в ветреном небе, и кривой огонь керосиновой лампы, и человеческий крик.

Дальний лес. Над ним облачное небо. В небе большие красные губы. Нелепый сон? Нет, картина Мана Рея. Сюрреализм. Слово «сюр» декларирует внелогичность, слово «реализм» утверждает подлинность. И сине-фиолетовый лес, и барашки облаков написаны с имитационной подлинностью. Да и губы тоже. Толстые. Со складками и трещинками.

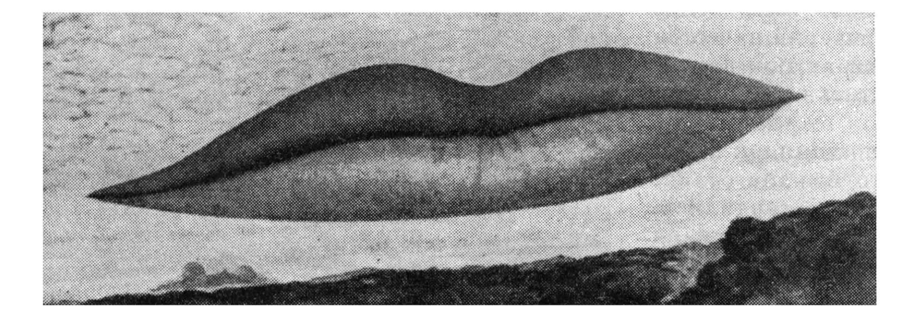
Истоки этого направления послеимпрессионистского искусства следует, вероятно, искать в доимпрессионистские годы. Среди тех картин и тех художников, которых мы объединяем словом «романтики».

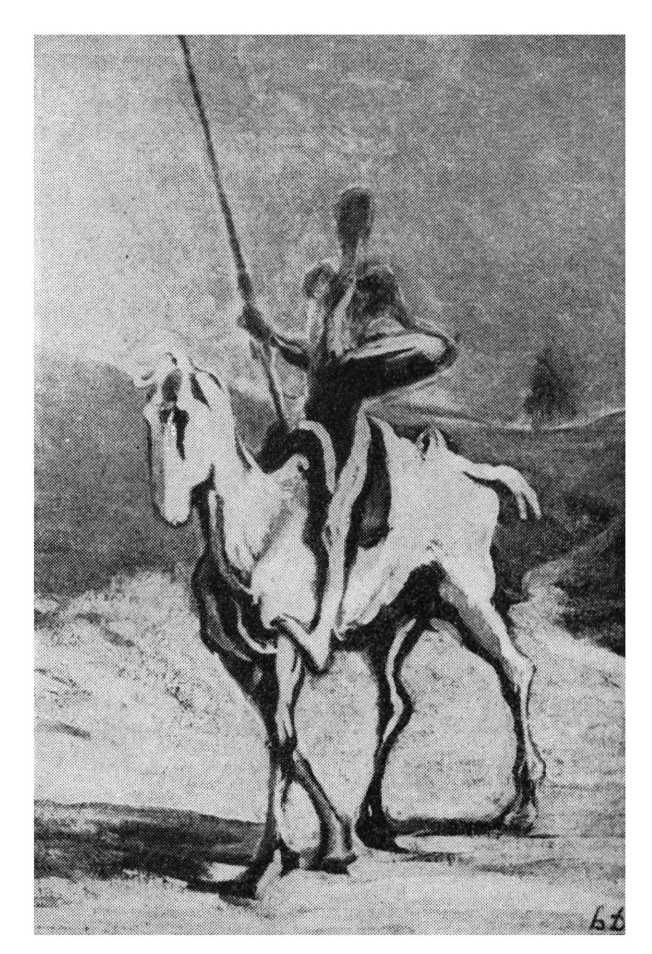
Люди, предметы, явления природы, поставленные в лирическую, драматическую, символическую или мистическую зависимость. Кривые деревья, горы, волны, бури, туманы, луны в облаках, люди, одетые и обнаженные, русалки, скелеты, полулюди и полузвери, упыри, ангелы, черти, демоны.

Разные вызывают эмоции и по-разному выглядят картины романтиков. Иногда лирически созерцательно, как у Гаспара Давида Фридриха. Большой крест на берегу моря. В небе туман. В тумане луна. Смерть печальна, но прекрасна. Иногда театрально-драматично, как у Гойи. Прямо-таки кричит фигура святого Франциска Борджиа над лежащим мертвецом, за спиной которого злорадствует нечистая сила. Иногда символично, как «Свобода» Делакруа, ведущая народ на баррикады. Иногда сатирично и пафосно, как «Дон-Кихот» неистового Домье. Иногда пугающе мистично, как «Кошмар» Фюссли с навзничь спящей девушкой, на груди у которой тяжелый, мохнатый бес, а из-за занавески высунулась безжизненно белая морда лошади с круглыми бельмами слепых глаз. Иногда до удивительности похоже на современных нам сюрреалистов, как фантасмагорические акварели Вильяма Блейка.

Импрессионизм и рожденный им кубизм, так же как и прямой наследник кубизма абстракционизм, по существу, не занимались и не занимаются повествованием, рассказыванием. Сюжет, если он иногда и наличествует в картинах художников этих направле-

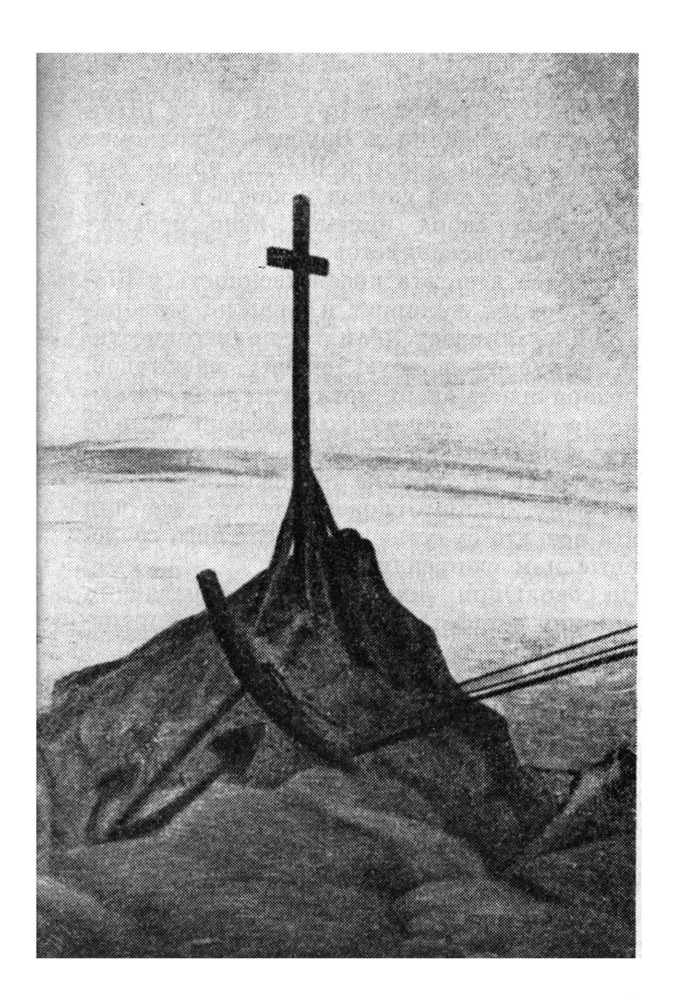
МАН РЕЙ. «Влюбленные»



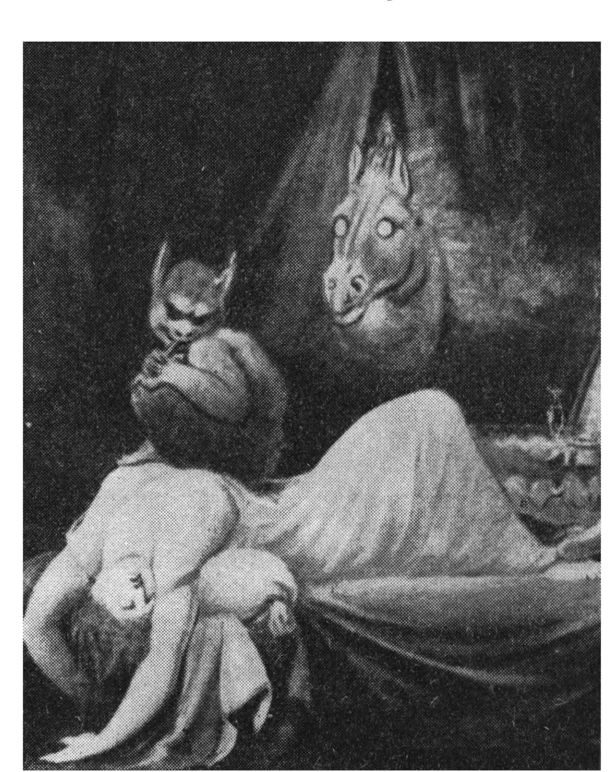


ДОМЬЕ. «Дон-Кихот»

ИОГАНН ГЕНРИХ ФЮССЛИ. «Кошмар». 1781



ГАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ. «Крест на берегу Балтийского моря». 1808





Современная румынская икона. Живопись на обратной стороне стекла

ний, играет роль разве что катализатора. В отличие от этого романтизм в живописи, так же как и прямой его наследник — декадентский символизм, — всегда опирается на определенный сюжет, пластическое повествование, рассказывание, каким бы заумным или даже абсурдным оно ни выглядело.

Но так же как среди романтиков XIX века были и безусловно прогрессивные и безусловно реакционные художники, так же и среди символистов и декадентов начала XX века были художники и писатели, создававшие картины, стихи или романы, несущие как прогрессивные, так и упаднические или просто реакционные идеи.

Так или иначе, и для романтиков, и для символистов, и для сюрреалистов именно благодаря сюжетности их живописных или скульптурных произведений неизбежна непосредственная связь с аналогичными произведениями литературы.

Как бы различны по своей философии и социальной значимости ни были Байрон и Гофман, Шиллер и Адам Мицкевич, Эдгар По и Гюго, все равно каждый из них найдет своего единомышленника среди тех художников, которых я только что перечислил.

И как бы различны ни были Ницше и Метерлинк, Андрей Белый и Верхарн, Леонид Андреев и Ремизов, но все они объединены одним периодом времени. Все они по-разному символисты, но все символисты, поразному мистики, но все-таки мистики. Поразному заземляют эту мистику, но заземляют обязательно!

Еще больше разнятся друг от друга Штук и Бердслей, Бёклин и Врубель, Чурлионис и Рерих, Джемс Энсор и Шагал, но все они ищут философский символ и каждый в чисто живописных своих приемах явно испытал влияние импрессионистов.

Наиболее ясна эта преемственность у Шагала. Горячий колорист и звонкий живописец, он сталкивает лбами явно несовместимое, нарушает всякую логику масштабов, переворачивает вверх ногами то дома, то людей, то целые ландшафты, вешает в небе сразу и луну и керосиновую лампу, заставляет играть на скрипке то козла, то крылатую рыбу. Одним словом, делает все или почти все, что будут делать после него современные нам сюрреалисты.

Но эволюция живописных направлений не прямая эстафета приемов и не самопроизвольный процесс.

Она находится в органической связи с питающей ее средой, то есть со всем комплексом и политических, и национальных, и философских характеристик времени. И того общества, в котором художник живет, и того иногда довольно тонкого социального слоя, которому он адресует свои произведения.

Сюрреализм нов только терминологически, по существу же это понятие вполне применимо ко многим явлениям и пластического и повествовательного искусства разных эпох.

Беременность от Бога — это акт сюрреалистический. Все равно кто этот Бог — бык, лебедь или Святой дух. Сюрреалистичны образы Апокалипсиса. Безусловно сюрреалистичны произведения Иеронима Босха, так же как и сатирические рисунки Гранвиля.

Недавно я купил в Бухаресте крестьянскую православную икону, написанную маслом на обратной стороне стекла. Этот технический прием характерен для крестьянских примитивов балканских стран.

Написана икона рукой неопытной и талантливой. С ее сюжетом я встречаюсь впервые. Аналогий этого сюжета не знаю.

На постаменте перед золотым крестом сидит Христос. Из его левого ребра растет виноградная лоза, огибает крест и спускается с правой стороны. На лозе гроздья винограда. Та, что на самом конце лозы, свешивается над бокалом. Из нее прямо в бокал Христос выжимает виноградный сок. Так современный нам румынский крестьянин объяснил таинство Евхаристии. Превращения крови в вино.

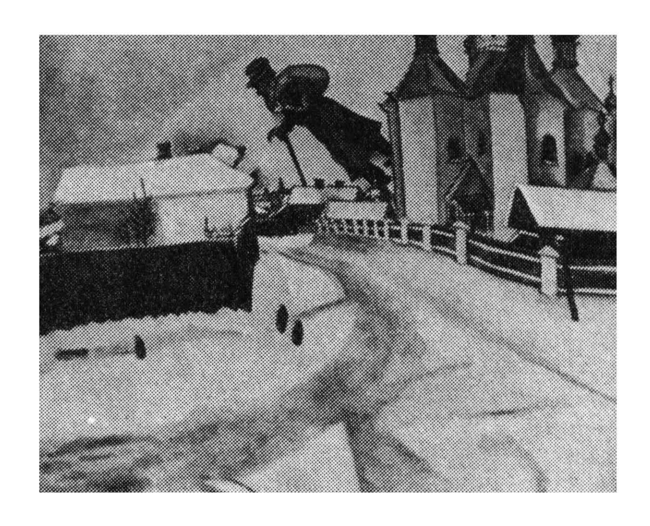
Для того чтобы умозрительный символ стал реальностью, ему необходимо было осознать его как возможный реальный факт. Заземлить в конкретном действии. Воплотить.

И естественно, что в символико-философских или философско-мистических произведениях искусства эта конкретизация всегда происходит внутри определенной социальной среды. В аксиомах этой среды.

Вот почему сюрреализм Босха и Шагала, Шагала и Сальвадора Дали отличается прежде всего реалиями, в которые заземляются их символы. Во времена Босха ведьмы существовали в действительности: в них не просто верили, как в бога, ангела или черта, которых если кто-либо и видел, так во всяком случае очень редко. С ведьмами встречались, разговаривали. Их били, закапывали в землю, топили, сжигали на кострах. Всем было известно, что ведьмы-колдуньи в ночь на четверг летают на шабаш и что для того, чтобы сделать это, надо взять облатку святого причастия, накормить ею жабу, сжечь эту жабу, примешать к пеплу кровь некрещеного новорожденного и измельченные кости повешенного, а затем натереть себя этим снадобьем. Тогда явится демон в виде лошади, козла или собаки и отвезет вас в Брокен, в горы Италии или за Иордан. Все это подтверждали сами ведьмы на допросах инквизиции.

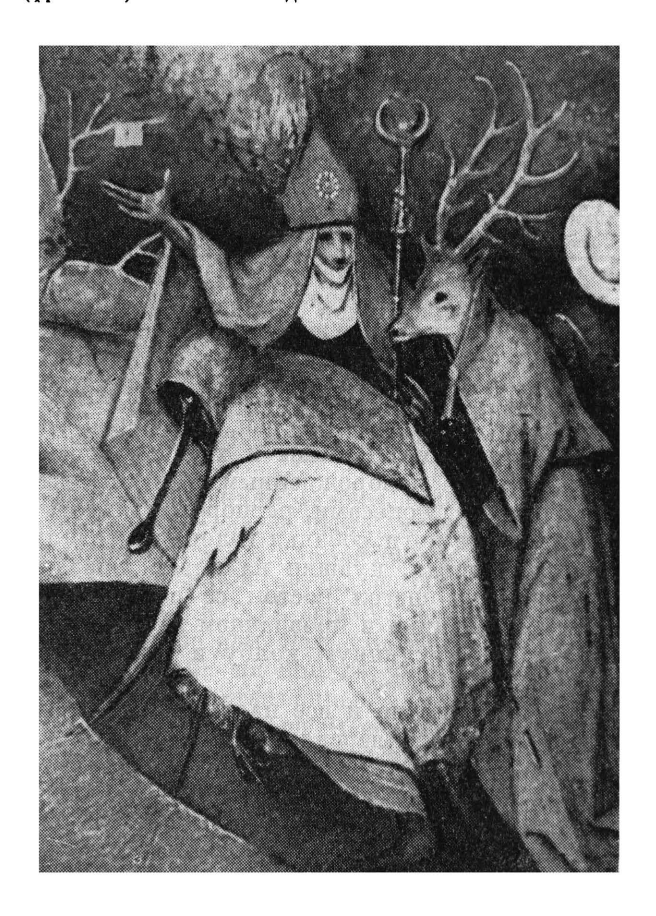
Об этом знали все. Об этом рассказывали на каждом углу, как на современных углах могут рассказывать о бандитах, гангстерах или рекетирах.

Во времена Босха еще скрипели дыбы, поворачивались пыточные колеса и происходили всякие другие освященные католической мистикой мучительства и казни. Но во времена Босха европейцы все больше и больше узнавали о вновь открытых странах, о животных, птицах, насекомых, а в колбах



МАРК ШАГАЛ. «На окраине Витебска». 1914

ИЕРОНИМ БОСХ. «Искушение святого Антония» (фрагмент). Около 1509 года





САЛЬВАДОР ДАЛИ. «Жираф в огне». 1935

и ретортах алхимиков росла химия. Пересмотрите репродукции с картин Босха. Приглядитесь к его реалиям.

Костры, пожары, виселицы, латы, железные цветы и железные черти, чудовища, человек с клювом колпицы и хвостом бобра, женщина с новорожденным без головы. Женщина под колесами, распоротые животы, разорванные ноги, собачья голова на задних коровьих ногах, кувшин на ногах лошади. Зимородок и щегол ростом со слонов, два голых любовника в прозрачном шаре, похожем и на стеклянную колбу и на глазное яблоко.

Все невозможно и все настоящее. Как во сне. Башмаки с деревянными коньками на железных полозьях надеты на ноги горбуна с птичьей головой и висящими, как у собаки, черными ушами, похожими на обмякшие крылья стрекозы. На голове вместо колпака железная воронка, из которой растет дерево, а на остром конце кривого, как у клеста, клюва какой-то манускрипт с сургучной печатью.

Марк Шагал чуть ли не полвека прожил в Париже, но все его заземления на его родине. В черте оседлости бедной дореволюционной России. Шагал — это уютная местечковая мистика еврейского сапожника и русского писаря. Реалии Шагала — это крест и шестиконечная звезда, церковь и синагога, ангел и еврейский скрипач «идл мит зайн фидл», изба-развалюха, козел, петух, русский самовар, огромный глаз Иеговы и бумажные цветы.

Все это сталкивается в нарочитых невозможностях. Все разномасштабно и разнопространственно. Все созерцательно наивно и чуть-чуть глуповато. По-лубочному озорно, по-шоломалейхемовски лирично, по-матиссовски красочно.

И если импрессионистический сюрреалист Шагал по времени предшествует Сальвадору Дали, то непосредственно из Шагала Дали не выведешь. И не только потому, что сюрреализм Дали иллюзионистичен и в нем нет даже тени импрессионизма. Для того чтобы получился Дали или Кирико, надо сменить питательную среду. Надо выдать Христу телефон. Надо построить небоскребы, самолеты, ракеты, надо, чтобы прошла по земле война, надо, чтобы родился атом и поднялись грибы атомных репетиций, осыпая океаны и острова смертельным пеплом, надо, чтобы человеческие сердца наполнились животным страхом смерти, родилась литература ужаса и драматургия абсурда.

Но при оценке социальной значимости современного пластического искусства нужно принять во внимание, что такие его станковые формы, как абстрактная и сюрреалистическая живопись, практически не имеют почти никакого влияния на широкие слои населения любой страны.

Я бывал во многих странах Европы, был в Соединенных Штатах Америки и Канаде. Встречался и с сюрреализмом, и с абстракционизмом, и с так называемым «поп-артом» во многих музеях этих стран, но в быту, в квартирах трудовой интеллигенции и тем более рабочих никогда не встречал ни одной абстрактной или сюрреалистической картины. Да это становится ясным и тогда, когда вы попадаете в отдел картин и настенных украшений любого западноевропейского или американского универмага, будет ли это

«О бон марше», «Сельфридж» или «Вулворт». Скорее можно упрекнуть «красивые» картины, которыми они торгуют, в примитивном натурализме и всякой украшательской завитушечности.

●

Сравнительно недавно в Москве и Ленинграде были организованы большие выставки Петрова-Водкина, а издательством «Советский художник» издана монография с многочисленными цветными репродукциями его картин.

Выставки имели крупный успех, а монография тут же стала библиографической редкостью.

Так как впечатления от выставленных картин Петрова-Водкина еще свежи в памяти многих читателей, мне хочется с него и начать разговор о третьем направлении современной живописи, совсем не похожей ни на абстракционизм, ни на сюрреализм.

Трудно, а может быть, и невозможно объединить художников этого направления единым термином, но все они, хоть и по-разному, отмежевываются от какой бы то ни было пластической документационности, в том числе и прежде всего от импрессионизма как наиболее последовательного имитатора зримого.

«Импрессионизм довел до границ подделку под природу». Это слова Петрова-Водкина, процитированные В. И. Костиным, автором монографии о художнике.

Одна из картин, пользовавшаяся на выставке наибольшим успехом и репродуцированная как внутри книги, так и на ее суперобложке, — «Купанье красного коня». Впервые она была экспонирована на выставке «Мира искусства» в 1912 году, заняв на ней центральное место.

Конь огромный. Больше картины. Весь красный. Только копыта, уздечка и глаз черные. Мальчик желтый. Вода синяя.

Автор монографии так характеризует этого коня:

«Пылающий, героически призывный... воскрешающий карающих коней Георгия Победоносца на многих древних иконах» и объясняет это тем, что «в 1910—1912 годах начались расчистка и собирательство древних русских икон» и что «под большим впечатлением от искусства иконы находился и Петров-Водкин, особенно после того, как увидел в частных собраниях расчищенные шедевры иконописи новгородской и московской школ XIII—XV веков».

Про картину «Утро купальщицы» Костин пишет, что в ней, «как и в «Девушках на Волге», можно проследить влияние русской и итальянской монументальной живописи XIV века».

И даже про картину «1918 год в Петрограде» написано, что в ней «изображена мать-пролетарка с ребенком на фоне городского пейзажа» и что «...образ матери сохранил черты «мадонны» предреволюционного периода».

Получается, что во всех этих картинах Петров-Водкин, говоря о сегодняшнем дне, ассоциирует его с определенными стилями в пластическом искусстве прошлого.

Это действительно так. Причем не только в названных картинах, но и в подавляющем большинстве других.

Между зрителем и явлениями жизни чаще всего находится не только сам Петров-Водкин, но и еще кто-то, кого он зовет в свидетели. Иногда это русский иконописец или Венецианов, иногда Ботичелли или Монтеньи, иногда это лубок.

Это не подделка под определенного художника или эпоху и не прямая стилизация. Это интерпретация. «Мать-пролетарка» в позе и «с лицом «мадонны» предреволюционного периода» врезана в перекресток петроградских улиц. Там, на улице, маленькие, но вполне «послереволюционные» человечки: мужчины в сапогах, женщины, по-русски повязанные платками, в кофтах и юбках. Есть даже и прямые указания на «революционное» время: на стенах домов наклеены какие-то официальные объявления, по-видимому, декреты. На одной из женщин красный платок, а группка «барынь» в шляпках о чем-то шепчется.

Но и обобщенные объемы домов, и разжиженная локальность цвета, и отсутствие освещенности, такой характерной не только для импрессионистов, но и для всей живописи XVIII и XIX веков, все отправляет нас на четыре или пять столетий назад — то ли в русскую иконопись, то ли к Раннему Возрождению итальянцев.

Говорить о настоящем, мобилизуя образы, завещанные искусством прошлого, вовсе не ново.

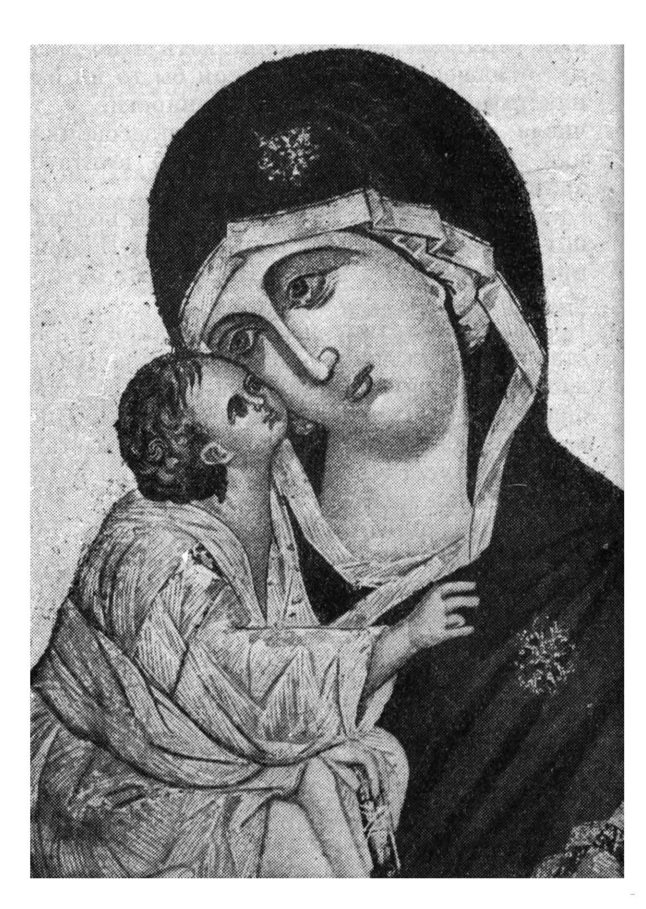
Языческие эросы рассказывали о любви на полотнах художников Возрождения, а переименованные французами в амуров



КУЗЬМА ПЕТРОВ-ВОДКИН. «1918 год в Петрограде»

БЕРГОНЬОНЕ (1455—1522). «Увенчание девы Марии»





ФЕОФАН ГРЕК. «Донская богоматерь». Конец XIV века

продолжают порхать и по строчкам стихов и по фризам ресторанов Старого и Нового света.

Подражать чисто пластическим приемам художников прошлого тоже не ново. Катализаторами Возрождения оказались скульпторы и архитекторы Древней Греции и Древнего Рима. А сами художники, архитекторы и скульпторы Возрождения стали учителями многих художников, скульпторов и архитекторов XVIII, XIX и XX веков. Ведь эволюция идей, сюжетов и форм в искусстве происходит и по законам протеста и по законам наследования.

Но чаще всего наследование шло по естественному руслу подражания наиболее прославившимся и совершенным мастерам — Праксителю, Фидию, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэлю, Рубенсу.

А вот в XIX веке и особенно в начале XX возникли различные формы подражательства произведениям живописи, скульптуры и архитектуры не столько совершенным по мастерству, сколько наивным, а иногда и абсолютно примитивным. Вплоть до рисунков маленьких детей. Возникший интерес к произведениям искусства, которые раньше считались недостойными внимания, охватил все виды и формы искусства. И музыку, и повествование, и литературу, и живопись, и скульптуру.

Дело не только в том, что были «расчищены иконы московской и новгородской школ». Дело в том, что икона стала считаться произведением станковой живописи и в квартирах знатоков оказалась не в «красном углу» под лампадой, а на стене в гостиной, рядом с русским народным лубком, изображающим «Славного лыцаря Бову-королевича» или «Как мыши кота хоронили». Грубо вырезанные католические распятия, стоявшие на перекрестках белорусских и польских шляхов, на которые только крестились, теперь стали такой же гордостью хозяина квартиры, как и скульптура модного Эрзи или «Лесовички» Коненкова. На книжные полки рядом с Шопенгауэром и Леонидом Андреевым встали народные сказки, собранные Афанасьевым, Андерсеном, братьями Гримм. На комодах и в «горках» рядом со статуэтками Гарднера встали вятские бабы и троицесергиевские «дуры». Подмосковные дачи строились в «петушковом» стиле. На тех же правах, что и симфонические концерты, возникли концерты народной музыки и балалаечные оркестры. Пятницкий организовал крестьянский хор, а Шаляпин, к ужасу сторонников благородной классики, запел «Вдоль по Питерской», да к тому же еще в самом простонародном стиле, а вовсе не в стиле «бель канто».

Увлечение «простонародным», «натуральным» оказалось настолько сильным, что в мебельных магазинах Европы и Америки за большие деньги вы можете теперь купить не только растрескавшийся крестьянский стол, за который крестьянин не дал бы ни гроша, но и ярмо быков, переделанное в люстру, и дубовый буфет, нарочно истыканный мелкими дырочками, будто он изъеден древесным жучком.

«Старинные» мадонны, «индийские» фигурки из сандалового дерева и «африканские» маски изготавливаются в огромном количестве с поразительной уверенностью в том, что они похожи на настоящие.

Да это и действительно так. Сходства вполне достаточно и для хозяина квартиры и для его гостей. Важно, чтобы был «примитив», а уж какой он там, не так важно.

Мимо наивных, аляповатых вывесок на лавках мясников или сапожников столетиями ходили люди, решительным образом не считая эти вывески искусством. Ни один художник мира до середины XIX века не пытался учиться живописи по этим вывескам. Ни один не гордился своей примитивностью. И единственно, что бывало, так это то, что автор таких вывесок выбивался в художники и, выучившись у профессионала, начинал писать хорошие портреты, иконы или батальные картины.

И вот в 1886 году на одной из выставок парижского «Салона Независимых» появились по-детски беспомощные, чтобы не сказать безграмотные, по-вывесочному красивые, чтобы не сказать безвкусные, глуповатые, чтобы не сказать нелепые, картины Анри Руссо. Так по крайней мере они были встречены и большинством зрителей, пришедших на вернисаж, и большинством критиков.

Да и чего же можно было ждать от не обученного живописи таможенного чиновника? А ждать, оказалось, было что. Не меняя ни формы своих произведений, ни манеры письма, Руссо не только стал знаменит на весь мир, но и оказался среди художников, которым уготована вечная слава. Его картины приобрел Лувр. Примитивизм стал живописной школой, а примитивные произведения



АНРИ РУССО. «Муза, вдохновляющая поэта». 1909

самодеятельных художников стали предметом коллекционирования.

Вероятно, правильнее всего определить все эти явления в искусстве словом «ретроспективизм», понимая под этим мобилизацию современными художниками творческих методов или образного ряда художников прошлого.

В этом случае ретроспективистами окажутся и такие художники, как прерафаэлиты с их утверждением, что только дорафаэлевское искусство достойно называться прекрасным, и художники «Мира искусства» с их обращением к XVII и XVIII векам, и стилизации Стеллецкого, Судейкина или Билибина, и палешанские лаковые коробки с изображением конных красноармейцев в позах Георгиев Победоносцев, и, наконец, сознательные примитивисты, то есть художники, пишущие примитивно не потому, что иначе они не умеют, а потому, что иначе они не хотят. Среди них окажется не только Руссо, но и такой знаменитый сербский крестьянин, как Генералич, и не менее знаменитый, поразительно талантливый бывший железнодорожник грузин Нико Пиросманишвили, и кухарка французского мецената Вильгельмина Удэ, умевшая рисовать разноцветные букеты.

Проанализировать причины, породившие все формы ретроспективизма в искусстве конца XIX и начала XX века, очень трудно. Тут и уход с политической и общественной арены аристократии, и общая демократизация европейского быта, и вторая стадия колониализма, то есть переход от завоевания к освоению, вызвавший интерес к прошлому завоеванных народов, и как следствие этого — многочисленные этнографические и археологические экспедиции, и, наконец, ряд политических и социальных изменений в судьбе народов и государств, происшедших в результате войн и революций, в том числе и освобождение многих африканских и азиатских народов из-под колониальной зависимости, и возникновение социалистических государств и социалистических федераций в Европе.

Возрождение национальной самостоятельности и национальных культур чехов, словаков, сербов, хорватов, словенов, венгров, поляков и многочисленных национальностей, объединенных Советским Союзом, неизбежно вызвало в полном смысле страстный интерес к народному искусству каждого народа и каждой национальности.

Как и все в жизни, ретроспективизм в искусстве диалектичен и, следовательно, противоречив. Утверждать, что все созданное Рафаэлем и художниками послерафаэлевского времени дурно и что искусство необходимо вернуть к более простым и лаконичным формам Раннего Ренессанса, — это значит думать, что диалектическое развитие идей можно останавливать или поворачивать вспять. Такая мысль и такое утверждение реакционны уже сами по себе. Но в то же время считать все движение прерафаэлитов реакционным — это значит сделать вывод без учета времени и места действия. Недаром же все-таки прерафаэли-

ты были так близки к социалистическому движению, а некоторые из них и фактически в нем участвовали. И недаром они старались возродить художественные ремесла, наладить художественную промышленность и художественное книгопечатание.

Стремление живописцев говорить языком старой живописи или языком икон, утверждать в театре Коломбин и Пьеро, приемы игры комедии дель'арте или традиционного восточного театра безусловно реакционно по самому существу, и в то же время огромная культура, которой характеризуется деятельность художников «Мира искусства», имела очень большое значение для всего русского искусства.

Можно не любить Александра Бенуа, Петрова-Водкина, Судейкина или раннего Мейерхольда, но не признавать их заслуг невозможно.

Можно не любить художников, сознательно стремящихся писать примитивно, подражая другим или самим себе, что, по существу, безразлично, потому что всякий штамп — явление склеротическое, но, не любя притворяющихся наивными, нельзя отрицать талантливость многих из них. Надо понимать, что они только неизбежная накипь на явлениях, которые сами по себе чрезвычайно прогрессивны.

Помните, как Микула Селянинович, падая на землю, приобретал силу? Вот нечто подобное и происходит в искусстве начиная с конца XIX века и кончая нашими днями. Стремление примитивничать или стилизовать свои произведения под тот или иной век или под традиционные формы того или иного народа в конце концов пройдет, как всякая мода, но то, что картины, скульптуры, архитектура, сказки, песни, мелодии, ритмы, созданные народной самодеятельностью, получили право называться настоящим искусством,— это огромнейшее событие.

Думаю, что ко всем тем причинам, которые вызвали к жизни это событие, нужно прибавить и еще одну.



Раскрашенные пасхальные яйца (из альбома «Малороссийские писанки»)



Крестьянская резьба по дереву (Смоленская губерния)

Расписные сани крестьянина Ивана Сумарокова (Вологодская губерния)



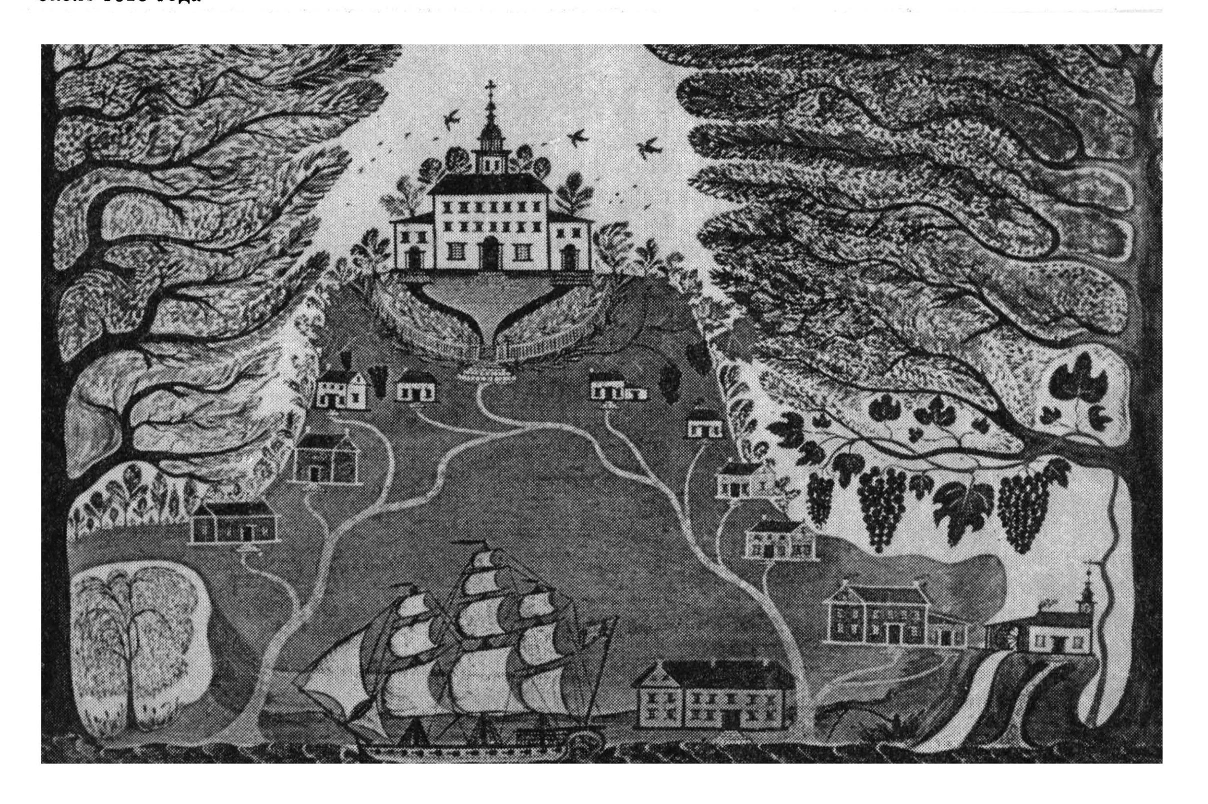
Народное самодеятельное искусство, неожиданно вставшее на всемирную перекличку искусств, обладало одним неоспоримым качеством. Безусловной искренностью. А рядом с академической схоластикой натуралистических имитаторов, рядом с холодной умозрительностью конструктивистов и абстракционистов, рядом с не менее холодным и рассудочным сюрреализмом народная самодеятельность, в том числе и та, что была названа примитивизмом, выглядела удивительно ясной и чистой. Она стала антитезой многих форм современного профессионального искусства, и ее влияние на современных профессиональных художников, скульпторов, архитекторов, поэтов, композиторов не только бесспорно, но и бесспорно плодотворно.

Искренность—орудие производства искусства. Она — горючее, приводящее в действие талант. И очень часто талантливость непрофессионального художника виднее именно потому, что она не скрыта выучкой, сквозь которую талант можно и не разглядеть. Вернее, можно принять за талант сумму навыков.

Один раз человек, специальность которого делать рисунки рыб и рептилий для зоологических атласов, зарисовывал при мне голову крокодиленка. Я был поражен тем, как точно он передал внешнее сходство и фактуру, изобразив каждую чешуйку. Но еще больше меня удивило то, что на мой вопрос, где он учился рисовать, я получил неожиданный ответ: «Нигде не учился. Я не художник. Я ведь не рисую, а срисовываю. Это может всякий, если будет делать ежедневно. Тут таланта не нужно. Вопрос практики».

Ответ замечательный. Абсолютное документальное сходство человека на портрете или тыквы на натюрморте может поражать, но это еще не искусство и свидетельство не таланта, а только большого, длительного навыка и терпения. В конце концов, это не так уж трудно, и научиться этому может всякий, если у него пять с плюсом за прилежание.

Американский примитив. «Плантация». Неизвестный художник. Около 1825 года



У меня есть китайский резной шарик из слоновой кости. В нем еще семь шариков. Вырезаны последовательно друг за другом сквозь отверстия резьбы. Удивительно мастерство и терпение профессионального мастера. Но в той же маленькой лавочке на улице Кантона я купил обожженные глиняные фигурки величиной с рисинку, сделанные крестьянином какой-то деревни.

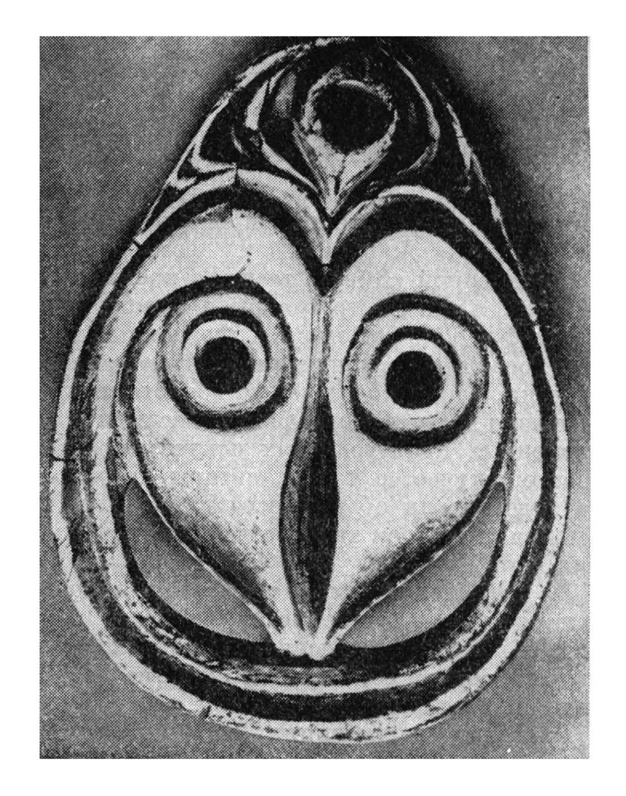
Вот здесь талантливость их авторов несомненна. Целый мир живых образов.

В Перми собрана коллекция деревянной церковной скульптуры. Конечно, это примитивы, конечно, это непрофессионально, но так талантливо и так искренне, что коллекция кажется собранием шедевров. Всем, кто собрал, кто открыл, кто продолжает открывать и собирать произведения народного искусства, мы должны быть бесконечно благодарны. Сейчас кажется невозможным, что могло бы и не быть семи огромных толстых книг сплошных факсимиле русских лубочных народных картинок, собранных Ровинским. А ведь это так! И труд Ровинского не менее замечателен и не менее патриотичен, чем труд Третьякова. А изданный Бобринской пудовый том русской народной резьбы?! А великолепные издания польского народного творчества со знаменитыми польскими вырезками из бумаги? А чехословацкое собрание крестьянской живописи на обратной стороне стекла, изданное Йозефом Выдрой? А украинское собрание «писанок», разрисованных и раскрашенных пасхальных яиц?

Я не знаю, что руководило Эдгаром Вилламом и Бернис Крайслер Габриш в их желании собрать произведения самодеятельной живописи, но их коллекция американских примитивов, изданная отдельной монографией, прекрасна. Многие картины в большинстве своем безымянных авторов просто удивительны по композиции, по колориту и прежде всего по искренности.

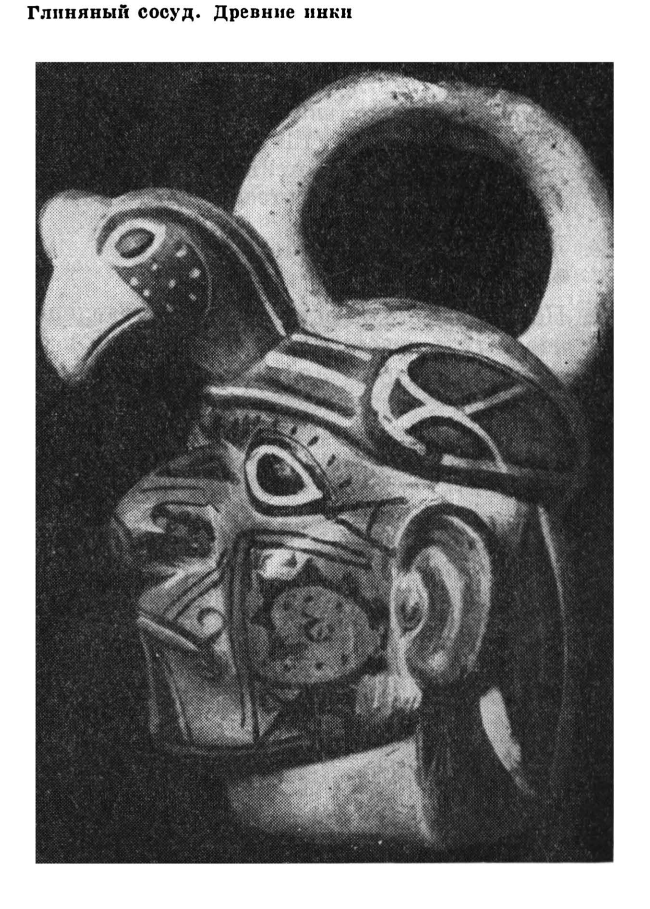
В Нью-Йорке я был в музее народного искусства индейцев, буквально набитом от пола до потолка удивительными, невероятными по красоте масками, скульптурами и вышивками давно умерших художников.

В Лондоне издана книга «Индейское искусство Америки», в которой репродуцированы многие экспонаты этого музея. Каталог иллюстраций разбит на две части, и первая озаглавлена «До прихода белых». Очень больно рассматривать эти иллюстрации, зная, как безжалостно был убит народ, создавший



Ритуальная маска. Новая Гвинея

Глиняный сосуд. Древние инки



такие прекрасные произведения искусства.

Но почему же в главе, посвященной взаимоотношениям современной послеимпрессионистической живописи и фотографии и озаглавленной «Вместе тесно, а врозь невозможно», я так много говорю о народном искусстве и о произведениях, созданных вовсе не в послеимпрессионистический период, а за десятки, а то и сотни лет до всякого импрессионизма и до фотографии. А если и о современных произведениях искусства, то, во всяком случае, о таких, авторы которых и не подозревали об импрессионизме и не испытывали в своем творчестве никакого влияния фотографов?

Да потому, что сейчас, сегодня народное искусство вне зависимости от того, когда созданы его произведения, стало равноправным партнером современного профессионального пластического искусства.

Благодаря коллекциям, собранным в музеях разных стран, и в еще большей степени благодаря многочисленным и многотиражным монографиям на разных языках с красочными репродукциями маски из Камеруна, Берега Слоновой Кости или Цейлона, индейские тотемы, вятские игрушки или пермские Христы живут жизнью современников и «работают» нисколько не меньше, чем произведения Пикассо, Шагала или Сальвадора Дали, и в не меньшей, а в большей степени являются антитезой искусству фотографов.

●

Но если все художники тех направлений, о которых я говорил, так решительно и так бесповоротно провели черту между своим искусством и искусством фотографа, то значит ли это, что черта эта абсолютно непроницаема и оба вида пластического искусства могут жить независимо друг от друга, не ощущая ни соперничества, ни взаимопроникновения? Нет. Чем дальше, тем больше им вместе тесно, а врозь невозможно.

Документализм, иллюзионистичность изображения, иначе говоря, фотографизм—один из основных приемов пластической убедительности сюрреалистов. Мистическая страшность сюрреалистической неправды на том и держится, что каждый ее элемент изображен с фотографическим правдоподобием. Фотограф — постоянный учитель сюрреалиста. Недаром же возник сюрреалистический фотомонтаж! Тут диффузия несомненна.

Но интересно, что такая же диффузия возникла и в обратном направлении. Фотографы-то ведь тоже не в безвоздушном пространстве живут! И если рядом с ними в живописи, рисунке, скульптуре происходят всяческие эволюции, они не могут не заразиться ими.

И вот вслед за художниками, отмежевавшимися от фотографической документальной подлинности в сторону пластических обобщений, кинулись очень многие фотографы.

Я уже говорил в предшествующей главе о том, что фотография в годы ее становления часто стремилась быть похожей на рисунок, гравюру или живопись. Это естественно. Ведь даже в архитектуре вновь возникший строительный материал обычно стесняется своей непохожести на предшественника и, чтобы утвердить себя, маскируется под привычное.

Сколько лет штукатурка и бетон подделывались под каменную кладку, стальные сберегательные шкафы раскрашивались под дерево, а металлические конструкции мостов, стесняясь своей прозрачности, заделывались бетоном, чтобы казаться каменными. И даже чудо конструктивной техники своего времени — Эйфелева башня, испугавшись конструктивной оголенности, украсила себя, как барышня, резными рюшками.

«Ах, вы называете меня не искусством, а чистой техникой,— волновалась фотография,— так я вам докажу, что могу создавать такие же картины, как и художники».

«Видите,— говорит фотограф, убирая фокусную резкость цветного снимка,— это импрессионистическая живопись. И даже фактура есть. Для этого только надо взять пленку с крупнозернистой эмульсией и дать сильное увеличение».

Но довольно скоро выяснилось, что в самой технике фотографии заключаются такие выразительные средства, при помощи которых можно делать любые искажения, любые пластические и смысловые обобщения, вовсе не ассоциирующиеся с живописью или рисунком.

Широкофокусный объектив не только позволяет вместить в кадр очень большое пространство, но и намного удаляет видимые предметы. Юридически — это искажение. Фактически — возможность образно выразить определенную идею. Если, конечно, у данного фотографа она есть!

Телеобъектив не только приближает предметы, но и укорачивает, сплющивает расстоя-

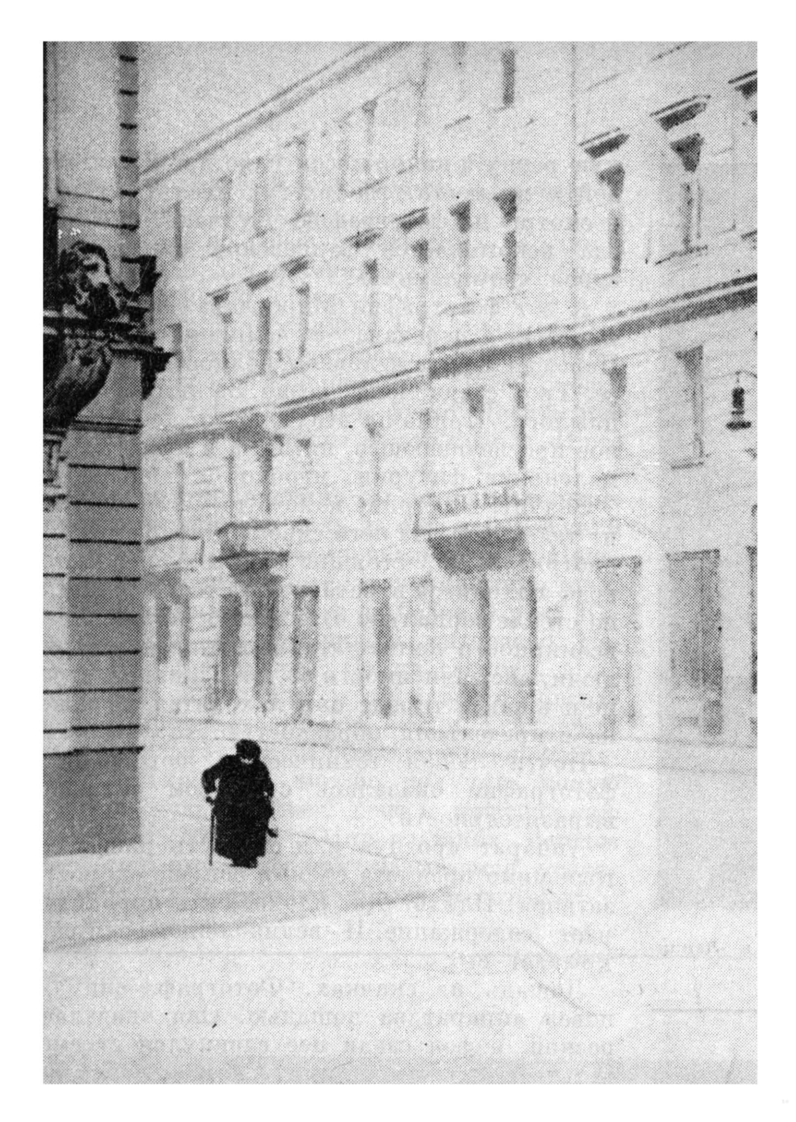


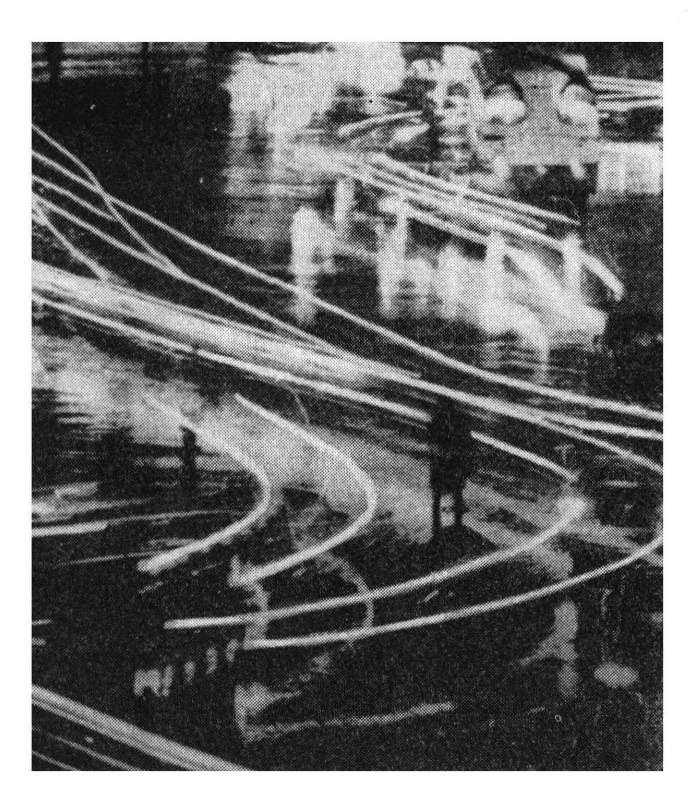
Фото БОГУМИРА ДУРЧАКА

ния между ними. Если с высоты Эмпайр Стэйтс Билдинга снять Нью-Йорк сперва широкоугольником, а потом телевиком, то в первом случае выразится идея огромности города, а во втором — нагроможденности домов. И обе идеи будут художественной правдой, хотя юридически оба снимка видят город так, как глаза человека его видеть не могут.

Концентрация фокусной резкости на каком-либо предмете, особенно при короткофокусном объективе, создает определенную смысловую композицию. Можно «достать» предмет, находящийся далеко, и вне фокуса окажутся близкие предметы, и, наоборот, можно выделить первый план и погасить второй. Можно, наконец, выделить данный предмет в центре пространства, а вне фокуса окажется и все, что спереди, и все, что сзади. Ни один художник до возникновения фотографии не применял этого приема. «Неразборчивым» мог быть только задний план, что и называлось той самой «воздушной перспективой», которой предлагал учиться у фотографии Репин. Здесь же все в той или иной степени неразборчиво — все, кроме того, что фотограф считает са-



Л. БАРТОШ. «Спринт»



К. ГРУБЫЙ. «Вечер на площади Восстания в Ленинграде»

мым главным. И как это ни странно, при этом может полностью сохраниться ощущение документальной правды.

Передо мной фотография чеха Богумира Дурчака. Улица. Ее медленно и тяжело переходит согнувшаяся от старости женщина. Слева угол дома. Сзади вытянулась стена домовых фасадов. Все светло-серое. Передний план улицы просто белый. И только старуха темная, почти черная, целиком в фокусе. Только ее можно рассматривать. Все правда. Никаких ощущений инсценировки или трюка, а образ старости и безнадежного одиночества очень большой.

Советский художник Горяев, виртуоз рисунка, настоящий мастер эмоциональной композиции, говорил мне, что композиция — это такой метод построения отдельных элементов картины, при котором внимание воспринимающего направлено на то, что раскрывает тему. Вот совершенно так, говорил Горяев, как бывает, когда вам кто-нибудь рассказывает, через какое поле, через какую речку и какой лесок надо пройти, чтобы дойти до места, где растут маслята. Когда я смотрю на фотографию Дурчака, мне всегда вспоминается горяевское определение слова «композиция».

А вот фотография Мирослава Петерки — «Прямая передача с чемпионата мира». Перед нами два человека, полностью в фокусе. Трое сзади менее резко. За ними все расплылось. Прямо на этих людях лежит светлое просвечивающее пятно, а в пятне видны маленькие фигурки игроков с клюшками.

Значит, в витрине какого-то магазина стоит телевизор. На него сквозь стекло витрины смотрят люди, стоящие на тротуаре. Фотограф находится в магазине за телевизором, а на стекле зеркально отражается экран. Идея всемирности чемпионата, на который смотрят люди, вне зависимости от того, в какой стране и в каком городе они находятся, выражена с предельной образностью.

Почти любая техническая погрешность фотографии оказалась средством образной выразительности.

Аппарат дрогнул или скорость движущегося мимо предмета съемки больше скорости затвора. Плохо? Да, плохо, если опрокидывает содержание. И великолепно, если раскрывает его.

Лошадь на скачках. Фотограф, снимая, повел аппарат за лошадью. Она оказалась резкой, а фон сзади нее сдвинулся стремительными горизонталями. Скорость выражена с неоспоримой точностью. Мы скачем вместе с лошадью.

Фотограф оставил аппарат неподвижным. Пейзаж весь резкий, а лошадь сдвинулась. Особенно ноги. Они слились в расплывающемся пятне. И опять неоспорима скорость лошади. Только теперь мы стоим, а она несется мимо нас.

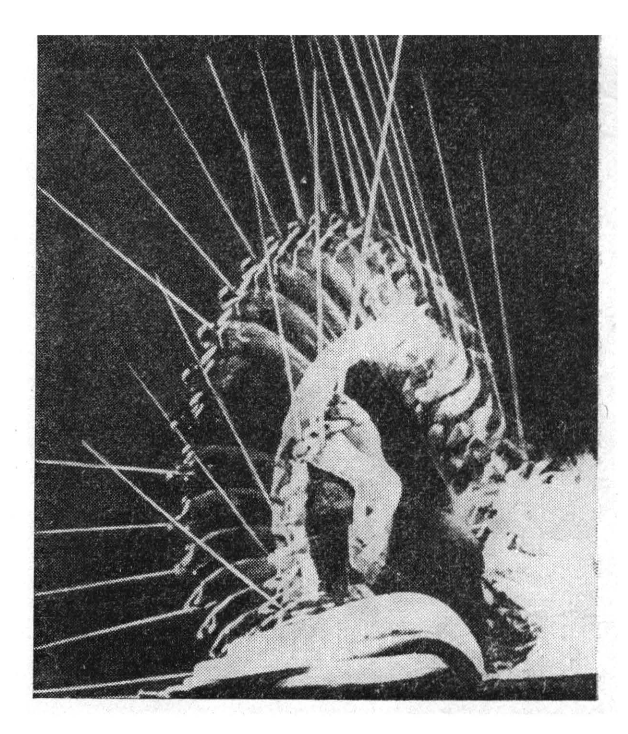
Ленинград. Площадь Восстания. Ночь. Объектив открыт. Скорость несколько секунд. За это время темные автомобили проехали, так и не оставив следа на эмульсии. А вот яркие фары получились. Прочертили кривые движения. И фигура человека получилась. Трюк? Нет. Пластический образ. Неожиданный, созданный фотографом Грубым. Образ не только пространства, но и времени.

Черное небо прочерчено яркими, строго параллельными линиями... До самого горизонта. Объектив был открыт много минут. А звезды шли и шли. Это фотография, сде-

ланная Йозефом Клепештоком, и называется она «Заход плеяд».

Фотограф по забывчивости снял на один и тот же кадр два снимка. Безусловный брак. Ну а если не по забывчивости, а сознательно? И не два, а несколько? Вот, оказывается, как движутся руки дирижера. Как пластично, как строго закономерно! Вот, оказывается, что такое балетное фуэте! Десять рук и десять ног у балерины. И это правда. И это образ.

Во время проявления вы по ошибке переложили кровяную соль да еще передержали в проявителе. Эмульсия разложилась. Напечатанный позитив потерял всякие полутона. Осталось только черное да белое. Брак? Конечно, брак, но получилось интересно. Неожиданно драматично. Не по сюжету, а по контрасту возникших и пропавших поверхностей предмета. Значит, если разложить эмульсию негатива сознательно и ровно столько, сколько надо, можно получить новую пластическую, а может, даже и тематическую трактовку объекта. Один из таких методов обработки эмульсии так называемая соляризация. Ее применяют многие фотографы.



ГИОН МИЛИ. «Дирижер»

ГИОН МИЛИ. «Балерины»



ЛЕОПОЛЬД ФИШЕР. «Быстрым шагом» (соляризация)

В чешском журнале «Фотография» (это один из лучших фотожурналов) напечатаны созданные этим методом фотографии Владимира Сиручека. Среди многих есть «Бербер с острова Джерби», мужской портрет, контрастно черно-белый, напоминающий гравюру на линолеуме. В конце журнала напечатан оригинал этой фотографии до всякой соляризации. Разница огромная. Можно признавать или не признавать закономерность такой обработки эмульсии, но что в результате получается определенный и очень точно выраженный образ, отрицать невозможно. Это ясно и по фотографии Л. Фишера «Быстрым шагом».

Фотография двинулась вслед за живописью буквально по всем ее направлениям и по всем жанрам. В том же самом первом номере чешского журнала «Фотография» за 1965 год есть большая статья, называющаяся «Еще об «абстрактной» фотографии», сопровожденная большим количеством фоторепродукций, причем некоторые из них нужно отнести уже не к фотоабстракции, а к сюрреализму. Например, фотографию Яна Шплихвала, на которой путем наложения негативов совмещены фасад какого-то дома, черные брызги, пятна, похожие на глаза и губы, и настоящие глаза, и настоящие губы.

А вот сюрреалистический по приему и в то же время великолепный и по форме и по решению антивоенный плакат Вацлава Шевчика. Монтаж из черепов, расположенных, как гриб атомного взрыва, и под ним только одно слово — «Нет!»

Жанр плаката фотография отняла у живописи, во всяком случае, процентов на семьдесят пять, так же как и образную рекламу.

И вот тут-то, на этом поле сражения, пожалуй, наиболее ясно видно, что с обеих сторон линии фронта сражаются художники. Только одни вооружены кистями и карандашами, а другие фотообъективами, линзами, химикалиями да ножницами для кадрирования и монтажа. А во многих случаях к этому прибавляется еще та же кисть и тот же карандаш.

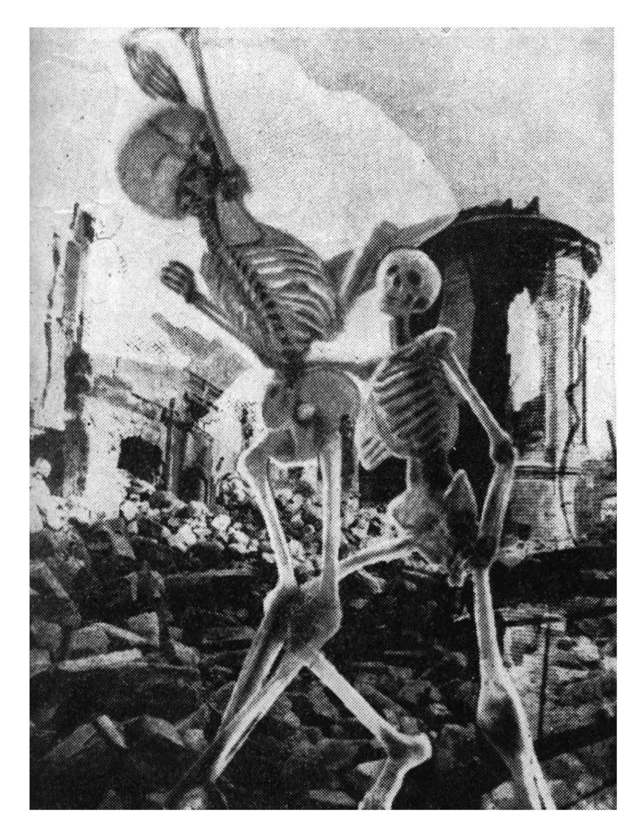
Фотография вторглась и на территорию всяких украшений обложек книг и журналов, рисунков обоев, материи, скатертей, салфеток. В фотоорнамент стали превращаться и листья, и фрукты, и птицы, и облака, и дома, и лошади. А уж что касается такого жанра, как так называемое «ню», то есть обнаженное женское тело, то тут фотография вышла на самый передний край. Правда, некоторые фотографы попробовали, подражая художникам, создавать из обнаженных женщин романтические фотокартины в стиле Штука или Семирадского, но из этого ничего не вышло. Ведь если художник изобразил обнаженную женщину среди деревьев огромного леса, так это еще туда-сюда. Женщина-то ведь не конкретная. Без имени и отчества. Мало ли какая у художника может быть фантазия. В конце концов, изображенная женщина в одежде или без нее может быть хоть на облаке. Но вот передо мной цветная фотография, на которой женщина без всякой одежды стоит ни с того ни с сего в осеннем лесу. Она не «изображенная», а «показанная». Это разница. Она настоящая. У нее есть имя и фамилия. И не об-

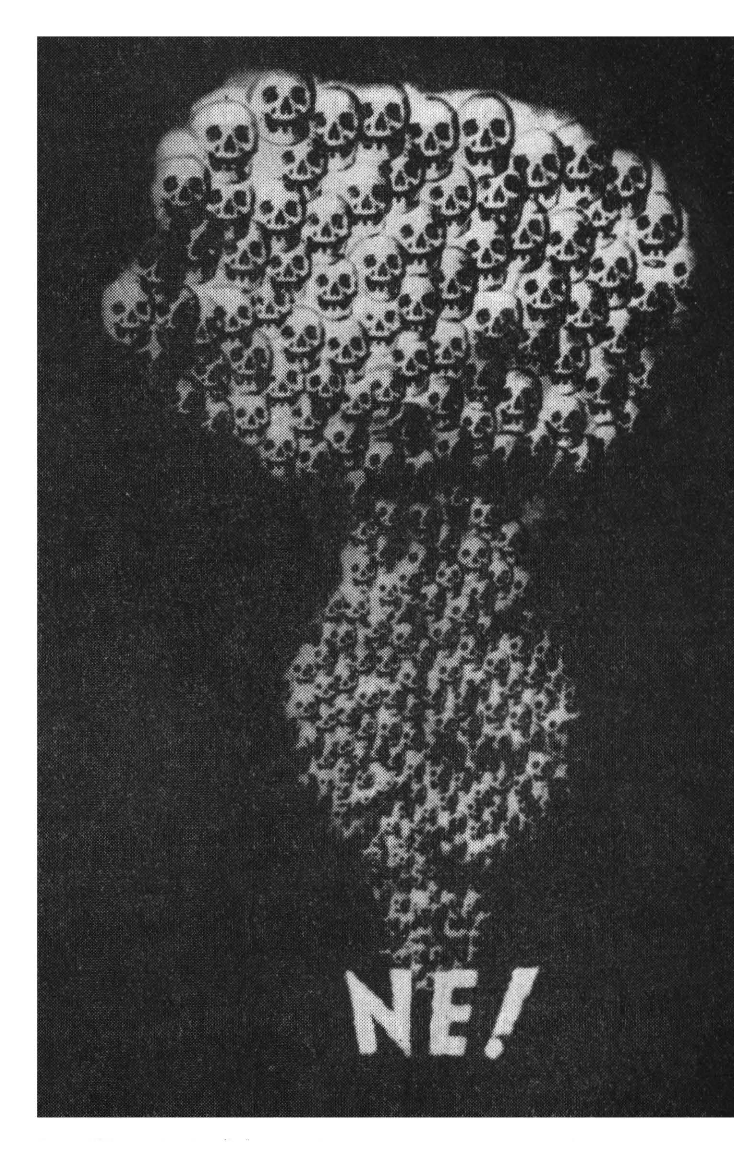
наженная она, а раздетая, голая. Это тоже разница. Что она тут делает? Ей, вероятно, и холодно, и ногам колко. Фотография кажется просто глупой. Но именно потому, что фотографическое «ню» всегда показывает настоящую голую женщину, сексуальное воздействие такой фотографии куда сильнее, чем рисунка или живописи. Вот почему и журналы, и альбомы, и открытки с голыми женщинами в самых разнообразных позах, прикрываясь рассуждениями о «красоте» женского тела, буквально заполонили прилавки и стеллажи западноевропейских, американских, австралийских и японских книжных магазинов.

●

В конце главы «Необходимые оговорки» я предупреждал читателей, что моя статья только канва для возможного исследования, только постановка некоторых вопросов, а вовсе не ответы на них.

ЭДМУНД КЕСТИНГ. Художник смотрит сквозь объектив

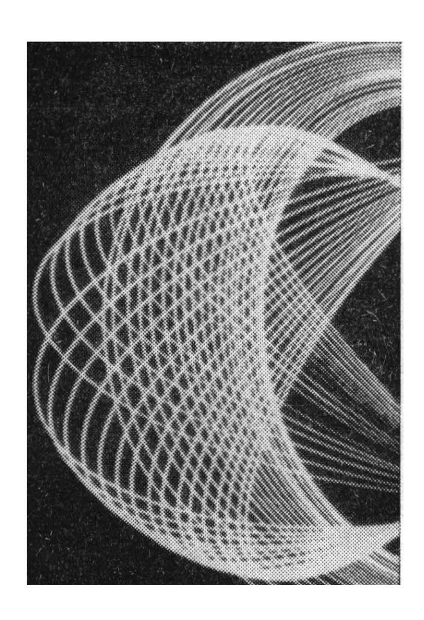




В. ШЕВЧИК. Антивоенный плакат

Сейчас я хочу еще раз напомнить об этом, тем более что с каждой новой главой все больше и больше понимаю, что для того чтобы ответить на все поставленные вопросы, нужно провести дополнительную исследовательскую работу. Не столько искусствоведческого, сколько социологического характера. Но в то же время я понимаю также и то, что не имею права совсем обойтись без выводов. Вернее, без определения хотя бы в самом общем смысле того направления, по которому, как мне кажется, будут проходить этапы эволюции, которые я назвал «эстафетой искусств».

Козьма Прутков предупреждал: «Бросая в воду камешки, смотри на круги, ими обра-



АЛЬФРЕД УЛЬМАН. Люминография (абстракция)

зуемые, иначе такое бросание будет пустою забавою». Раз я бросал камешки — значит и я должен «смотреть на круги, ими образуемые», иначе мое многомесячное пребывание за письменным столом тоже станет «пустою забавою».

Куда же разошлись круги от камешка, брошенного в эту главу? Можно ли сделать вывод, что фотография, в конце концов, полностью вытеснит живопись и рисунок? Нет, такого не произойдет. По-прежнему графики будут брать в руки карандаши и штихели, чтобы создавать рисунки или гравюры для книг и журналов.

По-прежнему живописцы будут пользоваться кистями и красками, чтобы писать портреты, пейзажи и сюжетные композиции.

По-прежнему монументалисты будут пользоваться и фреской, и майоликой, и мозаикой, чтобы украшать стены зданий.

Но вот врозь живопись и фотография жить уже не смогут. Как бы им ни было тесно.

Клеенчатая салфетка. Цветной фотоорнамент

Художники, создающие пластические произведения искусства, будут пользоваться всеми имеющимися в их распоряжении средствами образного воздействия: и кистями, и красками, и карандашами, и тушью, и фотообъективами, и линзами увеличений. И во многих случаях это может оказаться один и тот же художник. Да так это уже и бывает.

Выставки художественной фотографии, объединяющие работу фотографов целой страны, а иногда и многих стран, стали организовываться сравнительно недавно, и я думаю, что через некоторое время возникнут тематические выставки, на которых и живописцы и фотографы встретятся.

●

В дни, когда я заканчивал эту главу, в Москве, дважды огибая огромное здание Манежа, с утра до вечера двигалась многосотметровая очередь людей с билетами на выставку «Интерпресс-фото-66». Безбилетники толпились у входа, создавая пробки. Милиция и контролеры наводили порядок. Входные двери проглатывали человека за человеком. Сотни, тысячи. Сотни тысяч. Полмиллиона. И каждый счастливый, вошедший в Манеж, выходил оттуда только через два, три, а то и четыре часа. Потому что 2182 фотографа из 71 страны мира прислали на выставку 7852 фотографии. Выставлены были лучшие.

Это была наглядная демонстрация гражданской силы и значимости фотографии.

Медленно переходя от фотографии к фотографии, мужчины и женщины, пожилые и совсем молодые, радовались, грустили, негодовали, смеялись, восхищались, удивлялись.

Великолепное искусство фотографии «работало» в полном смысле этого слова. Вызывало определенные и часто очень сильные эмоции, раскрывая перед зрителями новые и новые стороны жизни. Внешний и внутренний мир человека. Уродство и красоту. Ложь и правду.

Как жаль, что взволнованные всем увиденным посетители выставки не могли купить репродукции полюбившихся им произведений.

Абсолютно необходимо открыть постоянные фотосалоны, в которых посетители могли бы и смотреть и тут же покупать или заказывать фотографии. Тогда работы фотохудожников входили бы в квартиры сотен тысяч людей, украшая жизнь и раскрывая ее огромной силой своей правды.

Уходя с выставки, я думал о том, что если сложить воедино всю политическую, научную и, наконец, чисто эстетическую работу, которую производит фотография, то обнаружится, что по силе эмоционального воздействия, по массовости, а значит, и социальной значимости она выводит пластическое искусство на одно из самых первых мест.

Может быть, оно обогнало бы и искусство повествования и искусство зрелищ, если бы на самом рубеже XX века именно фотография не родила бы гиганта зрелищ.

О нем мне и придется говорить в следующей главе.



Л. ПАЖИТНОВ,
Б. ШРАГИН

Кого любить?

«Вы спрашиваете, кого любить? Любить соратника по борьбе, отвечу я. Но согласитесь, что этого мало».

В. Чертков. О любви («Московский рабочий», тираж 100 000).

— Согласимся. Что же еще?

«Творческое отношение к жизни есть для советского человека самая благородная и чарующая черта! И она тоже так или иначе определяет, кого надо любить, а кого не надо».

— Бесспорно. Раз «чарует» — не может не определять.

(Нет ничего коварнее нескромного любопытства. Стоит неосторожно спросить человека, куда он кладет бороду, когда ложится спать: на одеяло или под одеяло?— и его песенка спета. Он забудет, что такое сон. Услугами В. Черткова человечеству обеспечивается бессонница на много столетий вперед. Посудите сами: каково будет людям, если они зададутся вопросом: «Кого любить?» Бороду в крайнем случае можно сбрить. А тут что прикажете делать?)

«Наш идеал — это прежде всего труженик, активный строитель коммунизма. Белоручки у нас не в почете. Так, конечно, в общем и целом, но зато в главном, коренном определяется в нашем обществе, кого надо, а кого не надо любить».

— После того как в «главном, коренном» все ясно, можно, очевидно, выходить на улицу. Не забудьте только захватить трудовую книжку... У вас ведь не написано на лбу, что вы — профессор, что у вас — квартира, дача. А вдруг вы — Бакенщик? Или вам кажется это несущественным?!

«Зачем закрывать глаза на тот факт, что общественное положение ученого — одно, а Бакенщика — другое, у одного один уровень культуры и знаний, а у другого—иной. Кто же из них скорее может очаровать молодую женщину?»

— Хорошо. Откроем глаза. Но что делать бедному Бакенщику? Может быть, вспомнить, что «более высокое образование, должность, квалификация — это еще далеко не всегда выражает те самые качества человека, которые более всего нужны и ценны для любви», и пустить свою ладью на волю волн житейского моря? Увы. Победа — одержи он ее — сразу станет «пирровой», как только он предстанет перед бдительным и беспощадным оком будущей тещи. «Качества, нужные и ценные для любви», она предоставит оценивать дочке, а сама, умудренная жизненным опытом, возьмет, что говорится, быка за рога. А как же иначе?

«Если маменька невесты интересуется зарплатой будущего зятя, то я не считаю, что ее надо безоговорочно осуждать... Новое, социалистическое не в том, что деньги у нас чепуха, не стоящая внимания, а в том, что за ними, если они честно заработаны, стоит, как правило, более развитый, более образованный человек, квалифицированный работник».

— Трудно предугадать, чем завершится коллизия в данном конкретном случае, но согласитесь, что дела Бакенщика из рук вон плохи. Сколько бы он ни выставлял напоказ «качества, более всего нужные и ценные для любви» (пусть читатель не подумает плохого: речь идет о «честности, принципиальности, гуманности, скромности, благородстве»), маменьку на мякине не проведешь. Она, если верить В. Черткову, твердо знает, что в «новом, социалистическом» только за высокой зарплатой что-то стоит. Правда, в виде исключения может и не стоять. Но, «как правило, стоит». А за низкой не стоит ничего и в принципе стоять не может. Творческое

отношение к жизни, трудовая активность, идеал измеряются зарплатой с такой же точностью, как температура термометром.

Так что же делать «неквалифицированному» Бакенщику? Как ему, обладающему «качествами, нужными и ценными для любви», решить проблему «гармонии потребности в продолжении рода и личного счастья»?

Быть может, не мудрствуя лукаво положиться на влечение плоти? Ведь как ни крутись на моральной карусели — без нее «род не продолжишь». В начале было дело— сказал великий мудрец. «В истинной любви,— свидетельствует сам В. Чертков, — биологическое и нравственное сочетаются»; под целомудренным покровом нравственности всегда — как волк в бабушкином чепчике— скрывается «половой инстинкт, который, по Марксу, очеловечен совместным трудом и борьбой мужчин и женщин». Не послушать ли его голоса?

Можно. Но тогда «личного счастья» не видать как своих ушей. Ибо «если в женщине не уважаются ее общественные интересы...— это не любовь!»

Остается одно: «вырастать в будничной работе, в сражениях со всякого рода трудностями и недостатками» и... и заботиться о росте зарплаты, так чтобы за ней что-то «стояло». Пройдут годы — «личное счастье» само прыгнет Бакенщику в карман. Не исключено даже, что это желанное счастье на склоне лет удастся привести в «гармонию с потребностью в продолжении рода». Но тут нужно поспешать: «все возрасты покорны» только любви. А в делах «продолжения рода» проволочки неуместны.

Отношение общества к любви изменчиво в истории. Каждая эпоха привносит сюда что-то свое. Книгу В. Черткова пронизывает стремление рассмотреть «вечные», общечеловеческие проблемы взаимоотношения полов с точки зрения того нового, что характеризует нашу жизнь. Желание автора подчеркнуть значение в любви этических и эстетических идеалов, духовного богатства личности оправдано духом времени и сомнений не вызывает. На критический лад настраивает исполнение. Едва ли имеет смысл вторгаться морализирующим рассудком в сферу живого чувства, предписывать сомнительного свойства рецептуру. Деликатную тему автор обрабатывает самым неделикатным инструментарием. Хорошие намерения оборачиваются карикатурой.

●

В Германии изготовили некогда поучительный анатомический атлас. Розовая телом, краснощекая, голубоглазая, белокурая Гретхен. Потом кожный покров снимается, а под ним — система мышц, сухожилий, слои жира. Под мышцами — органы, можно заглянуть внутрь каждого: сердце, желудок, печень, почки, матка... И, наконец, под всем этим оскаленный череп, зияющие глазницы, мосластые кости суставов.

Книга В. Черткова похожим образом обнажает самое интимное «содержание» многих наших фильмов — серых, черно-белых и цветных. В прямых и бесхитростных формулировках здесь выговаривается то, что в кинематографе спрятано под более или менее пышными внешними покровами. Рассказанная нами трагикомическая история неквалифицированного Бакенщика настолько синтетична в своей любовной проблематике, что может обеспечить творческие планы студий на много лет вперед. Она, как эссенция, из которой, разводя, получаешь уксус любой крепости.

Убегающие вдаль рельсы; ровные, плотно пригнанные плиты взлетных дорожек; стеклянные ящики зданий; кафе с джазом и твистом; асфальтовые мостовые, смоченные весенним дождем; закаты и восходы; панорамы городов, лесов, полей и рек; грузовики по бездорожью; краны строек; морские волны; пейзажи в солнечном свете; пейзажи в волшебном лунном свете; цветы и листья крупным планом. Всюду жизнь.

Неожиданные ракурсы. Смелый монтаж. Реминисценции из фильмов Калатозова, Ромма, Хуциева. Антониони. Феллини.

Трудовые подвиги в крупных промышленных и административных центрах; трудовые подвиги в колхозах, совхозах, на целине. Шоферы, учителя, штукатуры, геологи, врачи, летчики, доярки, сотрудники научно-исследовательских учреждений. Парторги, директора, заместители, председатели, секретари. Простые советские люди.

Творческие поиски, бессонные мечтания, рутина, борьба с рутиной. Эгоизм, самопожертвование.

И, конечно, любовь. «Роман без любви— все равно что колбаса без горчицы,— вещь пресная»,— писал Анатоль Франс. То же, повидимому, и в кино. В обычном представлении «любовь» тождественна «личной жизни». «Каков он в личной жизни?» — спрашивают про

человека, когда хотят узнать, как он относится к женщине, как ведет себя в семье. Если не предусмотреть в сценарии любовной линии, то как иначе показать «личную жизнь»?

Однако если в жизни испытывают безотчетные влечения и поступают согласно чувствам, то на экране неизбежно возникает вопрос: «кого любить?» Когда сами кинематографические герои над этим не задумываются, за них приходится задумываться их творцам. Взаимная любовь и счастье фигурируют в кино как высший балл за примерное поведение и прилежание. Правильно расставлять оценки — обязанность экзаменаторов. С экранного героя общественность не спросит; с авторов могут спросить. Фильмы не должны показывать дурных примеров и вводить в соблазн. Вступают в силу непререкаемые параграфы неписаного любовного кодекса. Проступает скелет.

Фильм «Совесть»*, поставленный на «Мосфильме» С. Алексеевым, повествует о судьбе парторга Мартьянова, человека безукоризненно честного. Честность Мартьянова преподносится как некое экзотическое качество, обязанное вызвать у зрителя чувство восторга и удивления: бывают же такие люди! Облеченный доверием коллектива, он без излишней шумихи и истерического критиканства разбирается в делах своего учреждения, сталкивается с фактами карьеризма и очковтирательства, бескорыстно вступает в конфликт с директором, а затем и с секретарем райкома. Как положено, он апеллирует в вышестоящую инстанцию, получает поддержку — и производственный конфликт завершается викторией людей совестливых над людьми бессовестными.

Неизменно интригующее, смелое, новаторское сюжетное построение сопровождается раскрытием бурных коллизий «личной жизни» Мартьянова. «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»,— писал Л.Толстой. Сценаристу Б. Метальникову необходимо сделать Мартьянова несчастливым, чтобы внести разнообразие. Идет отчаянная игра в жмурки со скукой.

Необычайные, исключительные добродетели героя обеспечивают устойчивый успех у женщин. У него есть все, чтобы «чаровать». В рамках фильма морально выдержанный ответ на вопрос «кого любить?» конкретизируется: «любить Мартьянова». «Этого не избежала ни одна девчонка с нашего курса,— признается тайно, безнадежно влюбленная в него Валя.— Как он тогда нас поразил. Ведь он явился как воплощение Армии — грудь в орденах!» За орденами тоже безусловно что-то «стоит». Такова норма. Ультраположительная героиня фильма «Свет далекой звезды» говорит: «Они все здесь меня любят...» Жизненный путь героя неизбежно мостится разбитыми судьбами.

Избрание Мартьянова на должность секретаря партийной организации вредно подействовало на его супругу Наташу, вскружило ей голову. Она всегда твердо знала, что «деньги в социалистическом обществе не чепуха», но мирилась с житейскими невзгодами. Теперь ей кажется, будто муж поймал золотую рыбку: «Ты обязательно должен поговорить насчет квартиры... Наш дом развалина, да и от работы далеко». Мартьянов не может увязать порывы жены к «личному счастью» с совестливыми принципами. «От гостей отказываюсь, потому что стыдно в старье ходить»,— выкрикивает жена. «Хм...» — отвечает Мартьянов.

На положительность парторга Мартьянова падает нежелательная тень. Наташа апеллирует к нормативам и начинает говорить почти цитатами из В. Черткова: «Между прочим в нормальных семьях существуют еще и такие вопросы, как зарплата и жилье». Ведь, действительно, муж обязан помогать любимой женщине вести дом и хозяйство. Помните? «Если маменька интересуется...»

Выход находится просто: Наташа беременна и делает тайком от мужа аборт. Теперь уже Мартьянов имеет возможность говорить с наставительной интонацией В. Черткова: «Между прочим в нормальных семьях не может быть так, чтобы один решал эти вопросы». Наташа грубо погрешила против нормативов. Она хочет «личного счастья»? Но это противоречит «потребности в продолжении рода», которая развита у Мартьянова как героя образцового весьма интенсивно. «Потребность в продолжении рода» выше «личного счастья».

Антагонистические тезисы, выдвигаемые мужем и женой, отскакивают друг от друга, как бильярдные шары. Возмущенный Мартьянов покидает жену, только что вернувшуюся из больницы, с полным сознанием своей правоты и безукоризненной совестливости.

* Сценарий фильма «Совесть» сделан по одноименному роману Д. Павловой. В данной статье роман не рассматривается.

«Гармонии потребности в продолжении рода и личного счастья» не получается.

Валя, в противоположность Наташе,— «соратник по борьбе». Она секретарь комсомольской организации и оказывает Мартьянову активную поддержку. Она отзывчива, понимает любимого человека с полуслова, играет на рояле. Чего же еще?.. Но... человек имеет право полюбить только однажды. «Для влюбленного никто не может заменить его любимого — не только худший, но и лучший...—указывает В. Чертков.— В отличие от всех прочих живых существ, человеку право на половую жизнь дается только любовью». Мартьянов — не очень живое существо. Отношения его с Валей, даже после ухода из дома, остаются платоническими. «Гармонии потребности в продолжении рода и личного счастья» опять не получается.

«Личное счастье», «продолжение рода», «соратник по борьбе» — все смешивается, спутывается, сталкивается, связывает героев фильма «Совесть» в какой-то странный узел. Можно было бы назвать эту ситуацию трагикомедией, если бы она представлялась хоть сколь-нибудь правдоподобной. Люди ввергаются в несчастья, сходятся и расходятся по достаточно поверхностным поводам. От своих желаний даже не приходится отказываться: они попросту отсутствуют.

То, что волнует героев фильма «Совесть», отделено от реальной жизни некоей трудно уловимой гранью. Трудно уловимой — потому что сложившаяся ситуация создается приемами, которые стали и для деятелей кино и для зрителей привычными, как домашние туфли. Кинематограф подобного рода напоминает пасторали XVIII века, в которых пастушки и пастушки вели себя в полном несогласии с жизненной логикой. Они завораживали зрителя, умиляя его именно контрастностью с эмоциональным и житейским опытом каждого.

Люди превращаются в тени нормативов. Здесь чего-то явно недостает. Чего?

●

В книге «О любви» вы прочтете: «Христианское поучение «смиряй плоть постом и молитвой» в равной мере как гнусно, так и бессильно... И когда речь идет о любви мужчины к женщине и женщины к мужчине, имеется в виду половая любовь...»

На самом деле о половой любви мужчины к женщине (равно как и женщины к мужчине) в книге нет ни строчки. Любовь и пол для автора — как гений и злодейство — две вещи несовместные: «если мужчина видит в женщине только представительницу определенного пола и не умеет ценить в ней человеческое, то он добровольно отказывается от самого лучшего, светлого в жизни».

Женщинам предоставляется возможность отвесить В. Черткову глубокий реверанс: им только кажется, что они люди. На самом деле они своеобразные вертикально-переступающие кентавры, в которых человеческое начинается только там, где кончается пол.

Уже нет надобности обрывать ромашки и терзаться сомнениями: «любит — не любит». Все просто: если видит «только представительницу определенного пола» —значит не любит, «добровольно отказывается». Как только «оценит человеческое» — самое время заливаться краской.

Для В. Черткова человеческая плоть — это «биология», царство животной «потребности продолжения рода», стихия «полового инстинкта». Битву с христианством он «выигрывает» весьма своеобразно: «половой инстинкт,— утверждает В. Чертков,— великая сила, которая пришла к нам из глубины веков... И вряд ли современный человек должен стыдиться ее». Прививая человеку взгляд на себя как на животное, церковь побуждает его стыдиться. В. Чертков делает ту же операцию, но без тени стыда. Вот и вся разница.

В кино принято подбирать на главные роли привлекательных актеров и актрис. С некоторых пор почти ни один фильм не обходится без того, чтобы хоть раз не показать героиню в постели, в ночной рубашке или в несколько рискованном для постороннего глаза пеньюаре. Но «прелести» демонстрируются как бы в замочную скважину и лишь для того, чтобы подчеркнуть ценность отказа от соблазнов «определенного пола» ради «человеческого». К плоти припечатывается пошлость.

Знакомство Ромео и Джульетты началось с прикосновения:

> Я ваших рук рукой коснулся грубой,
> Чтоб смыть кощунство, я даю обет:
> К угоднице споломничают губы
> И зацелуют святотатства след.

Разве это любовь? Настоящая любовь рассказана в фильме «Любимая» («Беларусьфильм»).

Володя познакомился с Ирой, пригласил в ресторан, угостил водкой, и, не удовлетворившись малосодержательным диалогом, «коснулся грубой»... правда, не рукой, а ногой. Возмущенная Ира убежала. Володя устыдился и в дальнейшем вольностей не дозволял. Когда на лоне роскошно снятой природы, лежа на душистом сене, Ира сама хотела приласкаться, он убежал от соблазна в поля. Зрителю ясно: прежде Володя не любил, а теперь любит, то есть «ценит человеческое».

Что же, история идет вперед, человечество прогрессирует, и сегодня юноша не должен давать волю страстям, пока не скрепил отношения с девушкой законными узами и соответствующим документом. У нас не какой-нибудь дикий XVI век.

Но нет, дело сложнее. Вот кадры фильма «Сколько лет, сколько зим» («Беларусьфильм»). Катя и Василий Ильич сочетались законным браком. Катя стелет постель, между молодоженами идет тихий семейный разговор. Кровать нарочито служит фоном. «Ну, хорошо, давай ложиться»,— говорит Катя. Однако Василий Ильич отговаривается спешной работой: «Да нет, мне надо тут еще отчет в районо». «Дороги занесло, в район не проедешь — куда спешить», — пытается отвлечь его от дел Катя. Вконец растроганная, она говорит: «Думаешь, я не знаю, почему у тебя каждый вечер то тетради, то еще что-нибудь...» Василий Ильич улыбается. А зритель должен понять и умилиться: любит.

«Робость и безмолвие в любви характерны для русской женщины, — утверждает В. Чертков,— но только не советской, а времен крепостничества». Они «просто проявление неразвитости, нетребовательности, серость». Руководствуясь этими соображениями, кинематограф делает «робость и безмолвие в любви» неотъемлемыми качествами современного мужчины.

Если судить по некоторым фильмам, в любви участвует только вторая сигнальная система. Любовь представляется актом чисто духовным, идеологическим. «Герой моего романа, мой любимый — носитель лучших качеств всего народа». Так эту своеобразную концепцию выражает В. Чертков.

Порывы плоти видятся, как в перевернутом бинокле,— величиной исчезающей. Плоть и все, что диктуется ею в отношениях полов, предается анафеме. Немудрено, что вопрос «кого любить?» сразу набирает головокружительную высоту и обрушивается на плечи свободных тружеников с сокрушительной силой, по сравнению с которой «быть или не быть?» датского принца — детские игрушки.

●

«Кто исключает желудок из обихода человечества, переносит его в класс животных, тот уполномочивает человека на скотство в еде,— писал Л. Фейербах.—К скотскому телу идет только скотская голова». На что «уполномочивают» человека, лишая его плоть права голоса в любви?

На заботу о «продолжении рода»? На «производство потомства»?

Нравственные совершенства, возвышенные черты характера проявляются в поступках, отношениях. Ими можно восхищаться, им можно рукоплескать. Но нельзя же обнимать «гражданские добродетели» и целовать «духовные богатства»! Нельзя любить женственность, изящество, грацию в отрыве от индивидуальной плоти, в которой вся их жизнь!

Любовь — как и всякое чувство — меньше всего продукт теоретической мысли. Ценность любви в индивидуальности. Остальное — от лукавого. Проблема здесь только в одном: не предаваться никчемным размышлениям — кого надо и кого не надо,— не делать проблемы. В проблему вырастает не любовь, а судьба людей — когда их эмоциональная культура подвергается сомнению, лишается гражданства, урезывается в суверенных правах. Может быть, поэтому приковано сюда на протяжении веков внимание мирового искусства. И если по сей день оно находит здесь источники, питающие вдохновение художника, то дело, очевидно, не в неисчерпаемости темы, а в плодотворности позиции, критериев, взгляда на мир и человеческие отношения, которые тут открываются. Любовь в искусстве — вовсе не ремесленный прием для показа «личной жизни».

Героиня фильма «Сорок первый»—боец революционного отряда Марютка—меньше всего склонна была размышлять на тему «кого надо, а кого не надо»: то ли от невоспитанности кинематографом, то ли от неразвитости классового инстинкта, но она отвергла двусмысленные притязания «соратников по борьбе» и полюбила белогвардейского офицера. К счастью, подобные размышления не волновали и Григория Чухрая. Может быть, поэтому родился фильм поэтичный и мужественный.

В отличие от присяжных моралистов искусство никогда не ставило под сомнение истинность и человечность отношений, продиктованных живым, непосредственным чувством. В доверии к человеку, к его желаниям и страстям, самым плотским и земным, оно видело залог прогресса и гармонии, находя в них противовес действию социальных превратностей, калечащих нравственное здоровье личности. Меньше всего ему было свойственно распинать человеческую плоть на кресте «биологии», «животных инстинктов». Чуждое какому бы то ни было фарисейскому платонизму, искусство воспевало красоту человеческого тела во всем богатстве его чувственных проявлений. Даже сталкиваясь с пороком, оно мудро умело смотреть на него, как на «реакцию природы против жесткого морального правила». В эпоху Возрождения это был первый плацдарм, на котором в борьбе против христианского умерщвления плоти расцветал гуманизм.

Кадры «Сорок первого», рассказывающие о любви двух людей, заброшенных на одинокий остров в Аральском море, полны суровой библейской прелести. В нечаянном попутчике героине фильма открывается новый человеческий мир. Рушатся жесткие барьеры деления жизни на черное и белое, бедный набор чувств — от классовой солидарности до классовой ненависти,— аскетизм, прямолинейность суждений и оценок, неизбежные и вынужденные условиями гражданской войны, отступают на задний план. Любовь приносит нравственный сдвиг — в героине рождается новый строй чувств, отношения к жизни, к людям, соответствующий не столько войне, сколько условиям, как если бы она кончилась.

Искусство показывает не только то, что было. Оно вправе рассказывать о том, что могло бы быть. Обычно оно пользуется этим правом для того, чтобы лучше понять и оценить то, что стало, то, что есть.

Конфликт выливается в трагическую форму там, где в борьбу вступают силы, равно несущие в себе каждая свою правду. Для белогвардейского офицера любовь к Марютке не многим больше, чем мимолетное увлечение. Он сразу предает ее, завидев парус спасительной лодки. Его порывистый бег навстречу «своим» без всяких объяснений раскрывает ей глаза на то, что происшествие на острове — обман, зыбкий, неверный мираж. Все, чем одарило ее чувство, что в ней родилось и расцвело, подтвержденное живым общением и близостью, — другим человеком легко и бездумно растаптывается и отбрасывается. Человеческие ценности, восстановленные в правах любовью наперекор войне, сословным предрассудкам, классовой ненависти, не скрепляются целостным отношением, способным к противоборству, распадаются изнутри. Трагедия, не набирая высоты, разрешается мелодрамой.

Стремительный ход событий не оставляет времени и места раздумьям. В прорези прицела уже не видно человека — лишь бегущий враг. Но вместе с «синеглазеньким» умирает не только любовь, гибнет целый мир чувств: ощущение полноты жизни, жажда счастья, вера в человека. Стихия войны сметает его как недействительный, несовместимый с реальностью. Искусство, осознавая эту несовместимость, строго следует жизненной логике и одновременно утверждает принципиальную ценность и возможность подлинно человеческого строя чувств за пределами этой стихии.

Бескомпромиссный гуманизм, сопричастность человеку, его судьбе в течение живой истории вдохнули ураганную силу в фильм Алена Рене «Хиросима, моя любовь». История молодой девушки, которую чувство связало с солдатом враждебной армии, оккупировавшей ее родину, выросла в фильме до масштабов большой человеческой трагедии. Поверять ход истории судьбами личности — неотъемлемая прерогатива искусства. И чем последовательнее оно это делает, с чем большей смелостью и риском отстаивает ценности, сплошь и рядом приносимые в жертву кровавым идолам, правящим бал истории,— тем человечнее становится мир, тем более он защищен от предрассудков и массовых психозов, сеющих жестокость и страх.

Глубокая душевная травма, драма растоптанной любви органично сливается в фильме с душераздирающей трагедией Хиросимы. Живое тепло нового чувства в городе, где еще не остыл океан народного горя, помогает героине фильма изжить душевный надлом, преодолеть апатию, недоверие к людям, болезненный страх. Трагедия Хиросимы — не безучастный исторический фон. Ее документальная летопись органически вплетается в художественную ткань фильма: личная драма обретает новый смысл и новые мас-

штабы, сливаясь с трагедией десятков тысяч людей, заживо сожженных молохом войны.

Дело не в любви самой по себе. Дело в богатстве человека, его духа и плоти, которое способно проявляться там, где чувство царствует в неурезанной полноте и свободе, в красоте человеческого самоутверждения, бросающего вызов враждебным силам судьбы, превратностям истории.

●

Превратности истории для одних оборачиваются трагедией, других ставят в положение смешное. Полной мерой их оплачивает мещанин. Смешной и жалкий одновременно — он принимает на свои плечи тяжесть трагикомического жанра.

Никто лучше мещанина не защищен от искуса знаменитой Телемской заповеди: «Делай, что хочешь». Наивный и озорной дух ренессансного гуманизма с его верой в человека, в его естественное стремление к добру и счастью бессилен поколебать здравый смысл, взращенный прозой житейского опыта. Сдвинув очки на лоб, мещанин рассматривает этот дух, как диковинного джина в бутылке,— снисходительно улыбаясь, не без сознания собственного превосходства. Из суеверного почтения к культуре он готов еще примириться с «Декамероном», упрятанным в классную комнату. Но за дверным порогом этот дух — рассадник анархии и безнравственности.

Наедине с собой мещанин не заблуждается на свой счет. Относительно желаний, скрытых под внешней благопристойностью соседа, у него тоже нет иллюзий. Он вообще непререкаемо убежден, что человеческая природа — гнездо зла и порока, что она — освободи ее от принудительных регламентаций — в мгновение ока способна превратить мир в скотный двор.

Смирительную рубашку морали мещанин натягивает на себя вполне добровольно. Дабы не искушать судьбу, он жертвует своими желаниями. И они, запрятанные и задавленные, превращаются в тайные пороки.

Поэтому, когда ветреный мудрец и весельчак Рабле начинает нашептывать: «Делай, что хочешь»,— мещанин знает, что н а д о делать. Твердым шагом он вступает в церковные врата, и услужливый пастырь протягивает ему с амвона спасительную облатку с надписью: «долг». Причастившись, он обретает душевное равновесие.

Моральные представления обладают прочностью обычаев. Нет нужды их вынашивать, размышлять, идти своим путем в познании жизни. Они исподволь овладевают человеком, если он не имеет критического взгляда на них, не полагается на собственный жизненный опыт. У моральной нормы много средств внушить к себе уважение. Индивидуальный взгляд на вещи представляется недостаточно возвышенным, когда его соотносят с предустановленным образцом. Раздвоение между индивидуальностью и нормой, между реальностью и тем, что выдается за реальность,— таков итог. Для художника это раздвоение равносильно потере лица — в зеркале искусства отражается застывшая маска. От неудачи уже не спасают тогда ни талант, ни мастерство, ни гражданская честность.

Свидетельство тому — фильм И. Хейфица по сценарию Ю. Германа и И. Хейфица «День счастья» («Ленфильм»). Герой фильма Березкин по всем данным достоин любви. Но Шура, к которой он проникся глубоким чувством, замужем за храбрым геологом, который, в свою очередь, достоин любви. Злополучный вопрос «кого любить?» вступает в законные права, создает абсолютно безвыходную ситуацию. Разрешение коллизий, завязанных на почве чувства, переносится в фильме в сферу морального долга. Все сразу ставится с ног на голову. Героине облегчают терзания, услужливо подсказывают ответ: геолог проштрафился на работе и занялся делами, уронившими его в глазах супруги. Казалось бы, теперь все в порядке? Ан нет. Шура должна еще заслужить право на совместную жизнь с образцовым Березкиным самоотверженным трудом: «Я уеду, и вы ничего не услышите, не узнаете обо мне до тех пор, пока я не стану такой, какой я была, какая я есть на самом деле. Понимаете? Какой я должна быть».

Заповеди «долга», будучи перенесены в интимный мир человеческой души, освобождают от необходимости на свой страх принимать решения, снимают ответственность. Чтобы чувствовать себя на высоте, достаточно сообразоваться с предписанными нормативами, быть, как все. Гармония с миром достигается путем внутренней дисгармонии, в ущерб желаниям и чувствам человека, за счет его плоти и духа. Чем больше понесенный ущерб и чем добровольнее жертва, тем выше представляется мнимое нравственное

совершенство. Человек думает, будто властвует над собой, тогда как социальные силы властвуют над ним. Он не делает, что хочет? С ним делают, что хотят. Он — узник даже в своей интимной жизни. Он сам над собой надсмотрщик там, где за ним не могут уследить другие.

Мы далеки от того, чтобы безоговорочно присоединиться к принципу «Делай, что хочешь». В современном мире, еще не устроенном по-человечески, это было бы неосмотрительным легкомыслием. Мы меньше всего склонны отрицать плодотворность чувства долга как побудительного мотива поведения и поступков человека там, где они проистекают из нравственной культуры индивидуальности, ее выражают и формируют. Но долг как поза, прикрывающая духовное убожество, всегда чреват ханжеством, стремлением выдать порок за добродетель. В таком виде он несовместим с принципами истинного гуманизма. Насаждать моральные прописи как панацею от всех зол—затея никудышняя. Они не устраняют зло, а лишь припрятывают его подальше. Они не устраняют причины зла, а учат тщательно приспособляться к нему, гасят естественный протест.

●

Мещанскому сознанию свойственно смотреть на плотскую любовь как на нечто неприличное, вызывающее. Влюбленные должны превратиться в тени, «добровольно» забыть, кто из них мужчина и кто женщина, сосредоточенно интересуясь друг в друге не полом (боже сохрани!), а «человеком».

Что же их ждет?

В награду им уготован ад — тот самый, для которого Данте сочинил мрачную надпись: «Оставь надежду всяк сюда входящий!» Ворота смыкаются, со скрежетом запираются ключом, имя которому «долг».

«Любовь немыслима без осознания долга перед любимым»,— написано в книге «О любви». Попробуйте возразить, если она мыслима без чувств, без влечения, без телесной красоты и прочего. Что тогда остается, кроме обязанности соблюдать приличия и сотрудничать в деле «продолжения рода»? «Не так-то легко,— свидетельствует В. Чертков,— делать то, что велит долг». Нежности—в сторону.

Любить из «осознания долга»! Разве это не ад?

Оказывается, любовь — это долг особого рода. У мужчины и женщины тут разные обязанности, у каждого свои. «Нивелировка в этом вопросе — удар по любви».

Если вы встревожились — успокойтесь. «Специфика» каждого пола заключается вовсе не в том, о чем не должны задумываться дети до шестнадцати лет. Мы узнаем, что способность быть домашней хозяйкой (она же — «женское обаяние, очарование, изящество, наконец!») заключена в самой биологии, составляет «специфику» женской половины человеческого рода и «естественную цель» существования женщины на земле.

Вспоминается герой Диккенса добряк Догберри, который уверял, будто «счастливая наружность есть дар обстоятельств, а искусство читать и писать дается природой». Стирать, стряпать, прибираться по дому — это, разумеется, дано женщине самой природой. И не в этом ли состоит ее «духовная красота»?

Впрочем, долг платежом красен. Услуга за услугу. И «любящий», в свою очередь, должен нести обязанности перед «любимой». Он должен помогать ей по хозяйству, больше бывать дома, беседовать по временам о том, что ее интересует, «с радостью носить сумку с продуктами, ведра с водой», когда требуется, подобрать уроненный платочек и вообще быть готовым «хоть звезду с неба достать». Все это до неразличимости походит на выписки из учебника хорошего тона для добропорядочных мещан пятидесятилетней давности. И лишь присутствие таких интимных деталей, как «сумка с продуктами», придает живописуемой В. Чертковым идиллии современный колорит.

Надо обладать изрядной долей фантазии или, наоборот, вовсе лишиться ее, чтобы признать во всем этом «качества, более всего нужные и ценные для любви». И надо совсем потерять чувство меры — не говоря уже о чувстве юмора,— чтобы интерес к таким «качествам» истолковать как интерес к человеку, к неповторимой человеческой индивидуальности.

Однако и в этих вопросах мысль В. Черткова развивается в едином направлении с серийной кинопродукцией. По крайней мере одна из киноновелл, составляющих фильм «Товарищ песня» (Одесская киностудия), выглядит как иллюстрация к тезисам о «любви — долге». Название ее — «Песня на рассвете».

Муж не хочет отводить дочку в детский сад, нахально отговариваясь делами. Он просиживает за преферансом с приятелями и не общается с женой духовно. Он собирается пойти в гости, не посоветовавшись и не считаясь с ее желанием побродить среди романтических руин. Равновесие нарушено. И жена демонстративно отказывается варить кофе для мужа и его партнеров по преферансу. Скупыми, лаконичными штрихами показано отсутствие подлинной любви между Валей и Петром.

А все почему? В юные годы встречалась Валя с Сергеем, который был фантазер, мечтательная натура и сочинил песню:

Для тебя я могу сделать все,
Что захочешь,
Соберу в Заполярье цветы на снегу
Или солнце зажгу среди ночи.

Увы! У Вали недостало фантазии. Неразвитая, она думала, что «такие герои были только в восемнадцатом (?) веке». Она сочла эту песню В. Соловьева-Седого на слова Е. Долматовского (он же автор сценария) пустым и никчемным хвастовством. Поэтический Сергей уехал на Дальний Север строить установки для уловления солнечных лучей, а Валя вышла за прозаического Петра. Теперь, когда жизнь прошла мимо, недоверчивая женщина поняла, что «зажигание солнца среди ночи» и другие подобные образы — это закодированная готовность заниматься хлопотами по дому и нести свою долю житейских тягот. Надо осмотрительнее выбирать мужа — такова мораль.

«Семья еще не изжила себя как экономическая ячейка!.. Поэтому-то нам нужны еще не просто милые жены, но и хорошие хозяйки»,— утверждает В. Чертков в унисон этой морали. Поддашься чувству — попадешь впросак. Отсюда — энергичное подчеркивание «разума» (читай: расчета) в отношениях между мужчиной и женщиной, отсюда назойливые размышления на тему «кого любить?» и недоверие к человеческим эмоциям, человеческим страстям, которые (ведь вот беда!) редко избирают наиболее солидных и практичных.

«Любовь не только властвует, но и бывает подвластной!» — это утверждается не без металла в голосе. Социальный пафос подогревается заданием: сделать человеческие чувства «подвластными», ввести все движения души в предустановленные рамки обывательского расчета, устранить нежелательные последствия эмоциональных порывов для зыбкого хозяйственного благополучия. С «хорошей хозяйкой» можно прожить. Стерпится — слюбится. А «милые жены»? Бог с ними! Подождем до лучших времен.

Таков «материалистический» фундамент многих возвышенных декламаций о любви.

Маменька, интересующаяся денежными делами будущего зятя, прочтет книгу В. Черткова с большим удовольствием. Несмотря на многочисленные оговорки автора, взгляды их — «конечно, в общем и целом, но зато в главном, коренном» — совпадают.

Семья действительно остается в нашем обществе экономической ячейкой. Отсутствие собственности цементирует ее еще более прочно, чем накопительская страсть. И на самом деле, общественное питание не сменило квартирные кухни. Но при чем тут любовь и стремление человека к счастью?

Нас хотят уверить, будто «сознание долга» составляет чуть ли не квинтэссенцию страсти (страсти!) мужчины и женщины. Какой простак с этим согласится?! Ведь нет надобности читать мудрых философов, чтобы понять: предписания долга вступают в права именно и только там, где умирает непосредственное чувство. Они — как смерть и жизнь — никогда не могут властвовать на одной территории. Когда девушка спешит на свидание, смешно наставлять ее: «твой долг не опаздывать».

Известно, что «людские пороки — это только потерпевшие крушение проекты добродетелей». Поскольку порок бросает тень на добрые намерения моралистов — общество требует от человека жертв во имя долга. Но в отношениях между человеком и человеком, где поступки и последствия измеряются равным масштабом, жертвы бессмысленны. Кто, кроме закоренелого мещанина, не покраснеет, узнав, что его «любят» из чувства долга? Какой честный человек возьмется отстаивать свои «права» на чувства другого? Кто согласится, чтобы ради его счастья чем-то жертвовал другой? Несчастье одного неизбежно обратится унижением другого. Жертва одного не принесет счастья другому. Разве это не очевидно? Чувство не заменишь никаким протезом, именно поэтому тут неприступная крепость, которую никогда не одолеть мещанству.

Долг в его реальном нравственном содержании — тоже чувство (говорят: «чувство долга»). Он — стержень поведения челове-

ка, определяемый его убеждениями, характером, склонностями. Действовать в соответствии с требованиями долга человек может только добровольно. Если чувство любви расходится с долгом, то человек изменяет не только другим, но и самому себе. Это означает, что свобода поступков превратилась в произвол, обратилась безнравственностью. Но не меньший произвол, не меньшая безнравственность получается тогда, когда, проявляя недоверие к человеческой индивидуальности, к ее внутренним силам, пытаются выправить заведомые искривления при помощи «долга», противопоставленного чувствам, навязывающего индивидуальности свою волю. Такой «долг» и такое «чувство» — одного поля ягоды. Ничего, кроме ханжества и мещанства, в этом случае не получится.

Есть слова Энгельса: «Если нравственным является только брак, заключенный по любви, то остается нравственным только такой, в котором любовь продолжает существовать». При всей приверженности к авторитетам В. Чертков вынужден делать вид, будто ему что-то непонятно в этом отчетливом суждении. И на самом деле: оно не оставляет и пяди «долгу верности», на обоснование которого потрачено столько усилий в книге «О любви».

Пока люди испытывают влечение друг к другу, они не будут помышлять о неверности. А когда влечение пройдет, какое «сознание долга» его заменит? «Я согласен, что они оба несчастны, — недоумевает В. Чертков, — но почему они обязательно и при всех условиях безнравственны — это непонятно». Бывают люди, лишенные нравственного чувства, как иные лишены обоняния. Где уж тут понять, что отношения, унижающие человеческое достоинство, не могут не быть безнравственны!

Фарисейство таких силлогизмов сразу же обнаруживается, как только на их лесах пытаются построить художественное произведение. Движимое логикой настоящих, а не изготовленных руками человеческих эмоций, искусство обнаруживает зияющие дыры всякий раз, когда художник готов сфальшивить и поддержать неправду.

Мы уже видели, как безнадежно был запутан семейный конфликт в фильме «Совесть». Мартьянов и его жена оказались противопоставленными, как тезис и антитезис, так что никакой «синтез» не видится ни самим вовлеченным в круговорот персонажам, ни зрителю. Однако у сценариста и режиссера имеется в запасе все та же пресловутая «маменька». «Что же ты делаешь? Он же твой муж! Муж! Ты должна с ним быть в горе и в радости», — наставляет она дочь и для убедительности бьет по лицу. А в фильме этот основополагающий чертковско-маменькин взгляд утверждается при помощи простого монтажа. Показываются цветы, показывается окно дачи снаружи, а затем занавеска отдергивается, и успокоенный зритель видит Мартьянова в домашней пижаме. Он вернулся, несмотря ни на что. Так надо, так должно быть. И точка.

Но как же так? Уйдя из дому, Мартьянов, как и положено по кинематографическим канонам, побродил по улице под дождем, а потом нашел в кармане адрес и твердым шагом направился в дом Вали. Там он ничего лишнего себе не позволял, но сбил с толку женщину, внес разлад в ее жизнь с Зеленкевичем. Когда Мартьянов возвратился к Наташе, Валя должна была возвратиться к Зеленкевичу. Эта потревоженная пара вынуждена уехать, что, впрочем, совпало с нуждами учреждения. Если бы не достигнутая в конце концов гармония общественного с личным, Мартьянова — этого новоявленного рыцаря без страха и упрека — чего доброго, назвали бы подлецом. В обманчивом свете морали подлость оборачивается совестью, измена превращается в верность, малодушие — в твердость характера и непоколебимость устоев. Искусство же исподволь все расставляет по местам.

●

С того момента когда контракт заключен и между людьми установились долговые обязательства, необходим посредник, который следил бы, чтобы поведение договорившихся сторон держалось в рамках правил. Коль скоро речь идет об интимных отношениях между мужчиной и женщиной, в делах «долга» никак нельзя положиться на внутренние побудительные мотивы.

Мещанство испытанным способом выходит из положения, всовывая посредника не только в четыре стены семейного дома, но и в супружескую постель. Оно призывает в свидетели бога и грозит небесными карами за ослушание. Оно апеллирует к «семейной чести», «законности», «порядку». Оно провоцирует самые темные предрассудки общественного мнения.

Весь цинизм положения людей, попавших в эти сети, с энциклопедическим размахом воссоздан в фильме П. Джерми «Соблазненная и покинутая». Герой фильма Винченцо Аскалоне полномочно представляет силу общественного мнения в кругу своей семьи. Общественное мнение — не просто диктатор, руководящий его замыслами и планами, направляющий поступки, отвешивающий порции супружеских и родительских чувств: оно — духовный остов, к которому подвешена его индивидуальность.

Долг, честь, устои семьи превыше всего! И все, над чем они возвышаются, брошено в их прожорливую пасть. Дочь, запятнавшая семейную честь, сажается под замок; на нее обрушиваются побои, поток оскорблений и надругательств. Чувства другой дочери для поддержания репутации дома безжалостно растаптываются. Сын провоцируется на нелепое преступление с перспективой пятилетнего тюремного срока.

Дон Винченцо не замечает, как панический страх перед оглаской заставляет его рубить под собой сук. Он сам, его близкие, вовлеченные в конфликт, зажатые предрассудками, теряют контроль над своим поведением, начинают кривляться и гримасничать, разыгрывая самодеятельные комедии на потребу общественного мнения. Простой, незамысловатый сюжет для трехстраничной новеллы «Декамерона», вынесенный на форум городской общественности, вырастает в гротескный фарс, устрашающий дикостью, пошлостью, цинизмом.

Нормы мещанской морали, запрятанные под черепную коробку людей, могут отсвечивать рекламой семейной идиллии, покоем и довольством налаженного быта. Но достаточно небольшого потрясения, чтобы они запахли трупом, чтобы под сочной зеленой травкой разверзлась алчная трясина, чтобы мир, покоящийся на незыблемых устоях чинных семейных добродетелей, предстал в облике остервенелой толпы, пьянеющей от возможности при виде человеческого горя, отданного на публичное растерзание, исторгнуть из себя фонтаны липкой, похотливой грязи, раздавить, растоптать все живое.

Эта толпа — подлинное «предметное бытие» семейного долга. Она его истинная хранительница, вездесущий посредник всех интимных отношений между людьми. Дон Винченцо принадлежит ей с потрохами. На происходящее в своем доме он с самого начала смотрел ее глазами, мерил ее мерками, судил ее судом. От приверженности этому идолу его не отвращает даже моральный линч, учиненный над ним и его семьей на городской площади. В иных обстоятельствах и он сам так же злорадствовал бы и издевался во имя исправления грешников.

Власть моральных предрассудков толпы поистине безгранична, сильнее страха смерти. Мрачным гротеском звучит финальная сцена фильма, когда умирающий глава семьи требует от окружающих улыбок и праздничного настроения — лишь бы не расстроить свадебный обряд. Дочь со своим женихом, насильно втискиваемые в брачный хомут; ее сестра, постригающаяся в монахини; жених сестры, безуспешно пытающийся повеситься...— вереницу жертв венчает мраморный бюст главы семьи на кладбище. Все «несчастны, но не безнравственны». Долг торжествует.

Беспросветным мраком веет от жизненной ситуации, где разнузданное хамство общественного мнения питается моральным холуйством тупоголовых жертв. Гнев, беспощадный сарказм окрашивают фильм Джерми в пессимистические тона.

К книге В. Черткова все это, по-видимому, не имеет ни малейшего отношения. Она лучится оптимизмом. Каждой строкой она стремит к светлому будущему, прокладывает ему трудную дорогу. Важно только не забегать вперед, основательно подготовиться, почиститься от известных пережитков, вывести родимые пятна. Именно этим благородным целям призван служить «долг» в человеческих отношениях.

Однако долг предполагает жертву, а жертва предполагает силу, гарантирующую во всех случаях исполнение человеком своих обязательств — хочет он того или, наоборот, противится. В. Чертков — атеист, и поэтому апелляция к богу для него прием запрещенный. Произвол линчующей толпы тоже как будто бы далек от его идеалов. Сомнительные полицейские функции библейского Иеговы вместе с материальными средствами коллективного морального воздействия передаются «советской общественности».

«Возможны такие ситуации, когда долг гражданина вступает в противоречие с личным, в том числе и с любовью человека, и требует от него подняться над этим личным и даже поступить в ущерб личному». Едва ли с этим можно согласиться и в том, напри-

мер, случае, когда человек отдает себя борьбе с деспотизмом или вражеской интервенцией: он не жертвует тогда личным, а защищает это личное. Но жертвовать любовью, «подниматься над личным» в любви — разве это не нелепость?

Если верить В. Черткову, противоречие между личностью и обществом не только всегда существовало, но и навсегда должно остаться. Отсюда утверждение, будто общество всегда будет — подобно Молоху — требовать человеческих жертвоприношений. А как же иначе стоять ему на страже долга?

Нетрудно догадаться, что любое вмешательство общественности способно лишь погубить чувство, связывающее людей. Счастье в сторону. Речь идет о том, как заставить человека согласиться быть несчастным. Все вместе должны вынудить каждого действовать и поступать, не считаясь со своими чувствами и желаниями или даже наперекор им. На своеобразном языке В. Черткова это значит: «Социализм увеличивает общественное начало в любви».

●

«Любовь оценивают не только по тому, какого мнения о ней сами любящие, но и по тому, какова она с точки зрения развития общества... — утверждается в книге «О любви».— Общественным организациям, производственным коллективам здесь принадлежит главная роль».

Что сулит искусству эта позиция, в своих конструктивных аспектах наглядно обнаруживает, например, фильм «Мальчик и девочка» по сценарию В. Пановой («Ленфильм»). Мальчик нехорошо обошелся с девочкой. Легкое увлечение обернулось травмой. Неизвестно, как справилась бы девочка с горем и невзгодами, обрушившимися на ее хрупкие плечи, если бы в фильме «главную роль» в облегчении конфликта не взяли на себя воины Советской Армии. Проявленная ими забота о ребенке, оставшемся без отца, мажорным жизнеутверждающим аккордом исцеляет душевные раны. Художественно осмысленная «с точки зрения общества» личная драма начинает выглядеть не страшнее насморка. «Общественные организации и производственные коллективы» справляются с ее последствиями носовым платочком. От драмы остается мокрое место. От искусства — тоже.

Дело обстоит, однако, гораздо сложнее, когда речь идет о роли общественного воздействия в предотвращении подобных последствий. Гуманность изложенной В. Чертковым позиции и здесь выверена искусством. В том же роде настроена, например, учительница немецкого языка Марья Павловна из страстного публицистического фильма Ю. Райзмана «А если это любовь?». Когда ее упрекают в том, что ее стараниями интимное письмо старшеклассника к девушке попало в посторонние руки, она гневно отповедует: «Простите, а кого вы считаете здесь посторонним? Нас, педагогов? Или, может быть, директора? Или родителей?.. Школа — это коллектив, в котором существует взаимная ответственность. Вам известно, как сейчас ставится вопрос о моральном облике молодежи? Ну так как же мы можем терпимо относиться к подобным аморальным явлениям?»

Марья Павловна нетерпима. Для нее имя и честь школы — не пустой звук, а «моральный облик» молодежи она готова оберегать пуще собственного глазу. Злополучное письмо раздувается в сенсацию, накаляет страсти. Одни возражают, другие успокаивают, третьи возмущаются — и все вместе в м е ш и в а ю т с я, даже те, кто от вмешательства остерегал.

«Заботливые» моралисты торопятся заляпать росток распускающегося чувства сомнительными сокровищами собственного жизненного опыта, компрометируют живое движение души цинизмом обывательской прозы. Такова неизбежная оборотная сторона патетических деклараций о любви как о чувстве чисто духовном, возвышенно-общественном, надличном. Трусливое умолчание относительно плотской стороны отношений между полами покоится на непререкаемой убежденности в некрасивости, позорности их. Вся сила общественного воздействия направлена к одному: сделать порыв людей друг к другу, продиктованный чувством, предосудительным в их собственных глазах. Чистота и доверие развращаются охранительными расчетами заинтересованных лиц, тщательно драпированными в складки морального долга. На все, что способно подорвать эти своекорыстные расчеты, отбрасывается тень скабрезности, распущенности, порока.

Назойливое, бесцеремонное вмешательство, нарастая снежным комом, выплескивается травлей. «Общественное начало в любви» демонстрирует все свои возможности

и ресурсы. Неокрепшее влечение начинает судорожно трепетать в его тисках, отчаяние толкает людей друг к другу, провоцирует близость, скороспелую, ненужную. Общественное воздействие срабатывает неожиданным образом: оно заставляет свои жертвы совершать поступки в соответствии с внушенными им представлениями о низменном характере этих поступков. В результате — покушение на самоубийство, нравственный надлом, травма, покалеченные души, безжалостно изуродованные человеческие существа...

Можно сколько угодно спорить о том, насколько конфликт, разработанный в фильме, «типичен» или «нетипичен». Факт остается фактом: там, где речь идет о чувстве, связывающем людей, никакому постороннему вмешательству и насилию нет и не должно быть места.

Любовь не нуждается ни в каких санкциях и индульгенциях. В ней отражаются культура человеческого общения, богатство связей с миром, которое человек присваивает, переплавляет по индивидуальной мере. Мир должен быть устроен по-человечески, чтобы люди могли разглядеть его богатство друг в друге, чтобы оно просвечивало сквозь их плоть, их дух.

Принципиальное недоверие к любви, опека над ней, вырастающая в проблему,— нелицеприятное свидетельство бедности эмоциональной культуры, социальной неразвитости сознания. Здесь как раз тот случай, когда «неча на зеркало пенять...». Сирость и скудость чувств невосполнимы моральными запретами. Чувства не отпускаются по ордерам «общественными организациями и производственными коллективами». Сколько ни обряжай эту бедность в торжественные одежды «долговых обязательств», она все равно пятнами проступит наружу.

Недостатки подобного рода исправляет история. А когда их хотят загнать внутрь — обычно добродетельные наставления (чего греха таить!) подкрепляют более действенными средствами.

В фильме «А если это любовь?» мать встречает восемнадцатилетнюю дочь, возвращающуюся с прогулки со своим сверстником, градом пощечин. При всем честном народе она как бы ставит точки над «и», не оставляя общественному мнению иллюзий относительно занятий, которым предавалась в лесу непутевая дочь. Но это — по серости, темноте, невоспитанности. В школе просвещенные педагоги осуждают ее за подобные методы.

Но вот в фильме «Возвращение Вероники» (киностудия имени А. П. Довженко) все выглядит немного иначе. На целину к парню приезжает девушка. Она ждет от него ребенка. То ли чувство его иссякло, то ли его вовсе не было — во всяком случае для него это отнюдь не самая приятная неожиданность. Девушку он принимает в свой дом, но вот расписываться с ней как-то еще не решается... «Товарищ Саенко, морду бы ему набить для порядку...»— предлагает положительный Михеич. «Не надо»,— отвечает, помедлив, еще более положительный Саенко. Не то чтобы он был против столь радикальных мер общественного воздействия — просто, как более прозорливый и умный, он в данном случае не видит необходимости к ним прибегать: так образуется.

Непоколебленная вера во всемогущество затрещин, пощечин и оплеух, рукоприкладство, мордобой во всей «художественной конкретности» воспроизводят теоретические акценты В. Черткова на «общественном начале» в любви. Удивительный парадокс: чем больше подчеркивается духовное начало, тем, с другой стороны, открывается больше возможностей для прямых телесных воздействий на чувства любящих. Уровень гуманизма, уважения к человеческому достоинству, понимание внутренней сложности человеческих эмоций, которые несет с собой эта воспитательная доктрина, сомнению не подлежат. Бить порок— право добродетели. Устанавливать, в чем этот порок состоит,— тоже право добродетели. Непонятно лишь одно: кто, как и когда, наконец, воспитает воспитателей?

●

Конфликт между «возлюбленным» и «возлюбленной», между «единственным» и «единственной», будучи перенесен в общественное судилище, перерастает рамки не только лирики, но и эпоса. Накал личных и общественных страстей просится в драматическую форму. Мы уже обогатились типологической историей Бакенщика, его невесты и маменьки невесты. Не будем и тут пробавляться отсебятиной. (Текст, взятый в кавычки, представляет прямые цитаты из книги В. Черткова, лишь в некоторых случаях грамматически измененные ради связности.)

О н а (*зловеще*). «Мне бы хотелось, чтобы во всех организациях ввели обществен-

ный контроль за мужчинами. Да, да, не смейся!»

(Ему не до смеха. Море человеческих голов окружило их прочным кольцом. Как на арену цирка, на них наведен слепящий свет софитов.)

О н. «Моя любовь, рассказанная другому, это уже в значительной мере не моя любовь. Я верю в то, что прелесть любви — в тайне двоих».

Первый голос. «Чтобы тихо?»

Второй голос. «Чтобы сор из избы не выносили?»

Хор. «Индивидуальное в любви нельзя противопоставлять общему».

О н. «Насилие над личностью не согласуется с природой самого нашего общества, с природой советского брака, советской семьи... Любовь — страсть, а не веление рассудка...»

Хор. «Человеческие чувства так или иначе осознаны».

О н (*к ней*). «Уважающая себя женщина, дорожащая своим самолюбием и честью, не станет подавать заявление на мужа в партком без крайней на то надобности... После такого общественного разбирательства можно пересмотреть свое намерение, скажем, уйти из семьи, но любовь от этого вряд ли вернется, естественнее предположить, что она погаснет навсегда».

В. Чертков (*за кадром*). «Советский человек в своей личной жизни, в любви не игнорирует мнение общества, но он никогда не ощущает это мнение в качестве некоей грубой силы, заставляющей его поступать вразрез со своей душой».

(Видение рассеивается. Оставшись наедине, оба «несчастны, но не безнравственны».)

Идет съемка

КОГДА КИНЕМАТОГРАФИСТУ СЕМЬДЕСЯТ...

Если быть откровенным, то приветствия на вечере, посвященном семидесятилетию Александра Вениаминовича Мачерета в кинотеатре Госфильмофонда СССР «Иллюзион» явно грешили однообразием. Да и что было поделать выступавшим, если первое, что могло прийти на ум и должно было прийти на ум, это слова о молодости духа юбиляра, о его горячности, неутомимости, творческом горении.

Об этом говорили заместитель директора Госфильмофонда СССР О. Якубович-Ясный, давший краткий обзор творческого пути заслуженного деятеля искусств РСФСР А. Мачерета, и председатель Всесоюзной комиссии теории и критики Союза кинематографистов А. Новогрудский, и руководитель сектора кино Института истории искусств С. Фрейлих, и другие.

Они напомнили собравшимся о том, что Мачерет, пришедший в советское искусство, имея за плечами большой жизненный опыт, был одним из запевал «Синей блузы», интереснейшего и своеобразного театрального явления. Они подчеркнули, что дух боевой, напористой, острой современности пронизывал все постановки режиссера, будь это его первая работа «Дела и люди» (1932), рассказывающая о строителях пятилетки, будь это популярная комедия по сценарию Льва Славина «Частная жизнь Петра Виноградова», будь это идущий в репертуаре с 1939 года фильм «Ошибка инженера Кочина», созданный по мотивам известной пьесы братьев Тур и Л. Шейнина «Очная ставка».

Знаменательно, говорилось на юбилее, и то, что в этом фильме А. Мачерет выступил не только как режиссер, но и как сценарист (в соавторстве с Юрием Олешей).

Драматургическая деятельность горячо увлекла Мачерета. По его сценарию был поставлен Ю. Райзманом фильм «Летчики» с Б. Щукиным в главной роли и т. д.

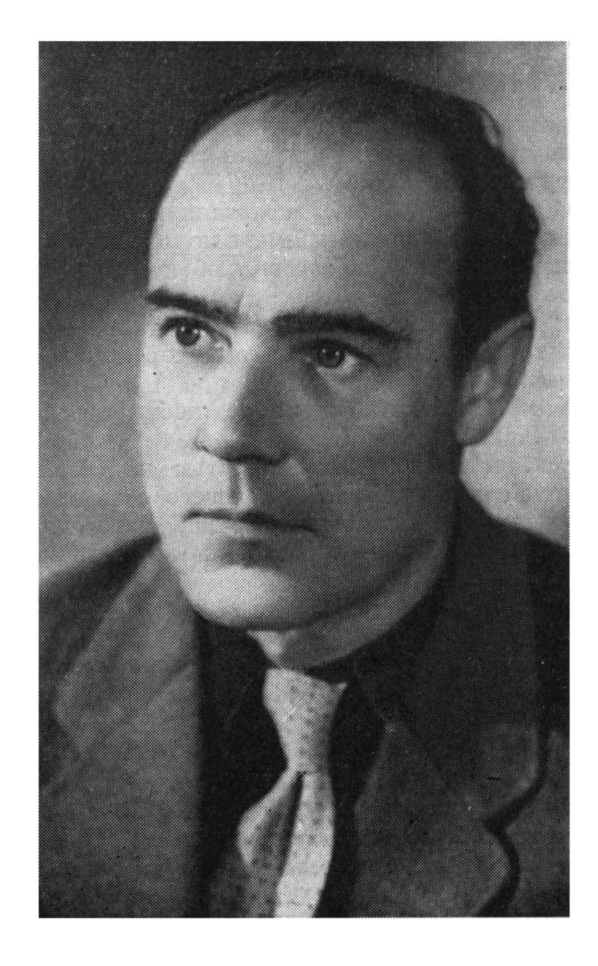
И еще об одной дорогой особенности юбиляра упоминал каждый из выступавших: Мачерет не только режиссер, драматург, он еще и увлеченный историк и теоретик советского кино, создавший в 1940 году в содружестве с В. Пудовкиным и Э. Шуб сценарий фильма «Кино за 20 лет», возглавивший — уже в пятидесятые годы — создание Госфильмофондом СССР уникального многотомного каталога «Советские художественные фильмы».

В этот период А. В. Мачерет стал научным руководителем Госфильмофонда СССР, затем членом редколлегии «Ежегодника» киностудии «Мосфильм».

О горячности, темпераменте, задиристости теоретика советского кино Мачерета — автора вызывавших всегда живое обсуждение статей и книг, — о творческой молодости 70-летнего энтузиаста кино с особым удовлетворением и радостью говорилось в тот вечер в кинотеатре «Иллюзион».

М. ПАПАВА

Молодость ушедшего друга



Весной 66-го года по поручению Союза кинематографистов я должен был поехать в Индию. Мне хотелось многое узнать об этой древней стране. Естественно, что прежде всего я позвонил Василию Маркеловичу Пронину. Ведь это он снимал в содружестве с индийскими кинематографистами «Хождение за три моря».

Мы просидели с ним целый вечер. На столе лежали большие и малые блокноты, чертежи маршрутов и просто полустершиеся уже записки, сделанные второпях на бесчисленных дорогах Индии. Ведь он повторил путь своего будущего героя Афанасия Никитина. Должен признаться, что один этот вечер дал мне больше, чем множество уже систематизированных и отпечатанных материалов. В рассказе Пронина передо мной вставала жизнь и история древнейшего народа земли. Иногда это было точное знание, а иногда удивительная интуиция художника, ощущавшего глубины народного характера каким-то шестым чувством. Религия и философия. Реальные люди и мифы. То был не протокол спокойного созерцателя. В этом рассказе были восхищение и горечь, восторг перед величием древней культуры и острое беспокойство за сегодняшнюю судьбу страны и народа. Именно этому вечеру, проведенному с Прониным, я был обязан тем, что приехал в эту удивительную страну не совсем чужим.

Случилось так, что на бомбейском аэродроме носильщики в красных чалмах, похожие на сказочных персонажей, выгружали из самолета тяжелые ящики с пленкой. Это была последняя картина В. Пронина «Наш дом». Признаться, я очень волновался перед первым ее просмотром группой бомбейских кинематографистов и писателей. Поймут ли, оценят ли? Переводчик успевал сообщать лишь об общем смысле сцен. И все-таки, когда окончился просмотр, я услышал тишину, почтительную, задумчивую тишину, а потом — вдруг многоголосый и взволнованный гул зала. Часть сказанного мне переводили, о части реплик я лишь догадывался. Говорили, что картина очень талантлива и очень русская, что она многое помогла понять в сегодняшней жизни нашей страны и в поисках нашей кинематографии. Далекая русская рабочая семья стала вдруг близкой и понятной нашим индийским друзьям. Говорили, что при всем уважении к предыдущим работам Пронина, эта последняя его работа поражает их новым и удивительным взлетом его творчества, что он очень современный и совсем молодой. Мне с трудом перевели чисто индийское выражение «заново родившийся». Это сказал, как мне показалось, с некоторой грустинкой индийский писатель и сценарист, с которым работал когда-то Пронин, Ахмад Аббас. Он шел после просмотра рядом со мной в пестрой суете бомбейских улиц. Шел молча, задумавшись.

— Да, да, он совсем еще молодой, — прощаясь, снова сказал Аббас, унося с собой какие-то внутренние раздумья.

Черт побери эти проклятые клетки, накопляющие протори времени, несмотря на полную душевную молодость их хозяина! Но если бы прокрутить обратно ленту времени, то мы бы увидели Василия Пронина, безусого и полуголодного, в нэповской Москве 26—27-го годов. Он сосредоточенно колдовал у бочки с проявителем в подвале «Межрабпом-Руси». Быть или не быть ему оператором? Итак — Петровский бульвар. Только 120 метров пленки. Ни сантиметра больше. Пленка-то ведь немецкая. В руках его — уже изрядно поношенный французский аппарат «Дебри» и только один объектив, доверенный еще ученику операторского цеха. Да, трудный был тогда экзамен на кинематографиста. Но Пронин с честью выдержал его. Он был фанатически и до конца предан своему искусству. Но никогда не было этакого «ячества» в его творчестве. Не случайно Н. Экк, с которым он снимал свою первую большую картину «Путевка в жизнь», с таким душевным теплом вспоминает их творческое содружество: «Понимаете, ведь это была наша первая звуковая картина. Мы искали. Звукооператор задерживал съемки. И ни тени раздражения у Пронина. Наоборот. Он терпеливо ждал, он готов был даже включить в картину не свой лучший операторский дубль, если в этом кадре были какие-то свои, неповторимые достоинства».

Это драгоценное качество душевной и творческой щедрости никогда не стиралось в его облике. И как часто именно этих качеств не хватает иным анкетно молодым художникам, проявляющим на заре своей деятельности жестокий и непримиримый творческий эгоизм.

Я не беру на себя смелость проследить сейчас весь творческий путь Пронина. Мне хотелось бы отметить одну удивительную особенность его режиссерского творчества. Как правило, его самые большие удачи всегда сопрягались с совершенно новым именем драматурга, с новой творческой дружбой Пронина, с его новой влюбленностью в своего автора. И как часто в сутолоке нашей производственной жизни мы тоскуем именно по этой, так не хватающей нам дружбе.

В «Коменданте птичьего острова» таким автором был для Пронина талантливый комсомольский прозаик Сережа Диковский, погибший в годы Великой Отечественной войны. Одна из лучших картин Пронина «Салтанат» открыла нам и новое имя драматурга Розы Буданцевой. В этой же картине родилось и засверкало для нашего кинематографа имя актрисы Кадыкеевой, сейчас народной артистки республики.

На недавнем кинофестивале республик Средней Азии я встретился с Кадыкеевой. Мы заговорили о Пронине. Она вспомнила работу с ним: «Вы знаете, до этой работы с Прониным я точно ходила по тонкому льду, вдруг подломится... А вот он внушил мне удивительную уверенность в своих силах. Это странно,— задумчиво сказала она,— он точно открыл меня для самой себя».

Мы знали большой талант Папанова, но образ старого русского рабочего, созданный им в содружестве с Прониным, на мой взгляд, одна из вершин нашего актерского мастерства.

Моя дружба с Василием Маркеловичем в основном связана с Первым творческим объединением «Мосфильма». Немало здесь было говорено и выстрадано. Но однажды он меня особенно удивил. Это было после просмотра материала «Казаков». Получилась, на мой взгляд, достаточно добротная и хорошая картина.

— Ты меня не успокаивай,— вдруг сказал Пронин.— Понимаешь, мне все-таки кажется, что я делаю не то, что мне нужно.

Были какая-то неутоленная тоска в его глазах, внутренняя тревога. Он не умел успокаивать себя внешним успехом или благополучием. Как это ни странно, относительное спокойствие экранизации, даже классики, не устраивало его.

А вскоре я увидел его совершенно преображенным. Он открыл дипломника ВГИКа Агишева и его сценарий о молодежи. Он был снова молод, влюблен в своего автора. Очень грустно, что не по его вине эта постановка не состоялась. А сколько творческих сил было растрачено впустую!

Снова спад и снова подъем. Работа с Евгением Григорьевым — тоже дипломником ВГИКа — над «Нашим домом». Это был своеобразный, но трудный праздник. Пронин должен был до конца понять жизненный опыт и ви́дение своего молодого автора. Не только понять, но и найти ему свое режиссерское выражение. Это была не просто очередная производственная работа, шли споры о жизни, о поколениях, о характерах. Дружба их с Григорьевым и Эрой Савельевой, снимавшей картину, была яростна, бескомпромиссна и захватывающе интересна для самого Пронина. Вот это ему было нужно, об этом он тосковал. И пришла победа, принципиальная, творческая!

И снова поиски. Так возник сценарий «Веселые дворники». Это своеобразная ода во славу юной матери, прошедшей сквозь горнило войны. Это почти автобиографическая работа для учительницы В. Никитиной. Это новый жизненный опыт и своеобразие дарования, близкого творческой манере Довженко. Так еще не снимал Пронин. Однако он готов был поставить перед собой совершенно новые задачи. Но, увы, бесконечные советы, непонимание, ненужная опека — и снова

картина не состоялась. Да, горько и трудно! В чем же черпать силы? Все-таки в дружбе с молодыми. Самые частые гости теперь у Пронина снова Григорьев и его соавтор по «Будням городских сказок», недавно кончивший ВГИК В. Голованов. Что за черт? Неужели Пронин хочет ставить эту своеобразную эксцентрическую и философскую комедию о наших днях? Да, хочет! Да, комедию! Он все еще полон сил, несмотря на все несвершившиеся замыслы. Он по-молодому жаден, он хочет до многого докопаться в этой нашей сегодняшней жизни. Именно поэтому дружба с молодыми — его душевная потребность. Он не отгородился от них ни своим прошлым опытом, ни суммой устоявшихся приемов. И уж меньше всего можно его упрекнуть в успокоенности, в возрастной самоуверенности старого мастера. Как-то звонит мне: «Ты знаешь, до чего же интересные ребята. Думающие, серьезные, готовые гражданственно отвечать за все. И совершенно неожиданные ходы. Читал последнюю новеллу? А? Блеск! Знаю, что тебе нельзя. Потому не приехали. Пьем твое здоровье!»

Добрый художник и строгий коммунист — таков органический сплав душевных качеств Пронина. Он не умел жить про себя и для себя. Он жил тревогами и надеждами мира, страны, народа.

И сегодня мне особенно трудно, говоря о нем, употреблять прошедшее время. Я вижу его только во времени настоящем!



М. САНИН

Красота и правда

Еще не так давно могло казаться: критику читают только критики. Нынче положение меняется. Имеют своих прилежных читателей критические отделы журналов. На прилавках магазинов не залеживаются сборники критических статей.

Особенным спросом пользуется кинокритика. Тут дело, конечно, прежде всего в том, что растущий интерес к киноискусству одновременно становится все более сознательным. (Об этом свидетельствует организация в ряде городов самодеятельных киноклубов, рост любительской кинопродукции и т. п.)

Спрос рождает предложение (или — как сказано в одном современном романе — случай идет навстречу тому, кто ищет его не вслепую). В кинокритике выросли кадры, способные этот спрос удовлетворить и поддержать.

Один из наиболее интересных и читаемых наших кинокритиков — Майя Туровская. По быстроте, с которой разошлась недавно вышедшая книга «Да и нет»*, она вполне может соперничать с детективами.

При том что в подзаголовке значится: «О кино и театре последнего десятилетия», а в авторском предисловии подчеркнуто, что критик, «как всякий пишущий человек... пишет о жизни», основу книги составили статьи, созданные на материале киноискусства. Чисто «театральных» статей в книге всего 5 из общего числа 18 (есть еще, правда, одна совсем «приблудная» — о повести В. Аксенова «Звездный билет»), и все они, как правило, проигрывают по сравнению с работами о кино и в содержательности и в блеске изложения. А посвященная драматургии Чехова и, стало быть, «промежуточная» статья «На разломе эпох» все же больше тяготеет к кино, так как своей проблематикой тесно связана со статьей «Красная пустыня эротизма (Микеланджело Антониони)». Так что будем рассматривать книгу «Да и нет» как кинокритическую по преимуществу.

...Защищая от возможных упреков кинематографическое творчество Антониони, М. Туровская пишет:

«Что же тогда остается, и можно ли приравнять творчество Антониони к искусству действительно равнодушному и безнадежному, эротическому по бедности содержания и новаторскому ради оригинальности?

* М. Туровская. Да и нет. О кино и театре последнего десятилетия. М., «Искусство», 1966.

Думаю, что это не так.

В искусстве — в самом искусстве Антониони — есть нечто, что, мне кажется, содержит ответ. Это красота и это правда».

То, что в этой отточенной формуле критерий красоты стоит на первом месте, в большой мере, конечно, случайность. Но, как замечено в той же статье, «случайности движут жизнью»...

Красота — первое, что хочется сказать о творчестве самой Туровской. В зрелых ее работах (начиная примерно с 1960 года) привлекают стройность композиции, гармоническое единство целого и частностей (которые сами по себе великолепны, но редко сами себе довлеют) и то, что у математиков называется красивым доказательством. Выдвигаемые ею концепции всегда так изящны и развиваются так драматично, так захватывающе, что подчас порабощают собственную мысль читателя. Вот он, сердешный, штудирует статью «Дошло ли по адресу «Неотправленное письмо»?»...

«Так случилось, что великолепно снятые первые кадры фильма оказались, увы, его прообразом: герои, показанные сначала вблизи, как бы крупным планом, все больше отдаляются от нас, пока не превращаются в черные точки, в детали пейзажа, едва различимые на фоне грандиозных натурных съемок С. Урусевского...»

Право, можно ли изящнее и метче охарактеризовать особенность фильма «Неотправленное письмо», чем это сделано в исполненном полета и таком «киношном» пассаже М. Туровской?.. И вдруг выясняется, что это всего лишь «первое впечатление от картины», а после второго просмотра выкристаллизовались новые впечатления, которые резюмированы следующим образом:

«Так, быть может, заглавная сцена могла бы послужить эпиграфом к фильму совсем в другом смысле? Быть может, герои картины, показанные нам вначале близко, крупным планом, а потом превратившиеся в черные точки, едва различимые на бесконечной глади воды и все-таки устремленные вперед,— и есть образ великого противостояния человека и природы, жизни и смерти?»

Сама М. Туровская, впрочем, тут же оговаривается, что второе толкование фильма ею идеализировано, но читатель уже не способен заметить этой оговорки — теперь он так же убежден в истинности новой трактовки, как только что был уверен в правильности старой.

Аналогичный прием (да уж точно ли прием?) еще более последовательно проведен в статье «Олег Табаков — актер типажный?», где понятие «типажности» сперва отрицается безусловно, затем на мгновение опять «выплывает» на поверхность — в уже, так сказать, перевернутом виде (как воплощение «автобиографичности») и, наконец, после перечисления всех «за» и «против» автор дает нам понять, что дело не в терминологии, а в существе, которое иногда заслоняется терминами, вместо того чтобы быть ими объяснено.

Существо же, по М. Туровской, заключается в том, что в переломные эпохи более интересным является и больше оснований для зрительской любви имеет тот актер, который «сможет выразить что-то свое, животрепещущее, интимное, личное и в то же время общее — иначе говоря, актер «темы», а не актер перевоплощения прежде всего».

Тут можно уже говорить о диалектичности как наиболее сильной и привлекательной черте творческого метода М. Туровской. «Личное и в то же время общее» (а также «временно́е и в то же время вечное», «случайное и в то же время закономерное» и т. д.) — это с одной стороны. А с другой — понимание того факта, что всякая, даже самая стройная и законченная концепция страдает известной ограниченностью и неполнотой и что всякая, даже самая объективная оценка несет на себе печать своего времени и, стало быть, даже в самый момент ее обнародования не должна рассматриваться как окончательная. Отсюда:

умение — и всегдашняя готовность — пересмотреть ранее высказанную точку зрения, как в случае с фильмом «Летят журавли» (ср. раннюю — 1957 года — статью «Да и нет» со статьями «Баллада о солдате», 1961, и «Два фильма одного года», 1962);

и такая же готовность сразу, in statu nascendi, предположить, что изучаемое произведение искусства лучше, чем твое о нем представление (как мы уже видели на примере «Неотправленного письма»);

и самый выбор для критического анализа такого материала, который внутри себя содержит диалектические элементы — взаимоисключающую смену трактовок одного и того же образа, например (так родилась статья «Гамлет и мы» — одна из лучших в книге);

и, наконец, понимание искусства как непрерывной цепи взаимосвязанных и взаимообусловленных художественных явлений, вкус к широким сопоставлениям из разных родов и «национальностей» искусства (так сопоставляется киномир Антониони с литературным миром Чехова и Горького).

Все это создает неповторимую атмосферу статей М. Туровской — ту насыщенную интеллектуальностью атмосферу, которая легко может разрядиться и постоянно разряжается вспышками ума и стиля.

Вот несколько примеров:

«В фильме («Иваново детство».— *М. С.*) свой беспощадный климат; пейзаж — это образ войны в навсегда потрясенном воображении».

«Томительная эротика отношений Холина и Маши, как и подавленная потребность Ивана в счастье,— знак жизни, вышедшей из колеи».

«Она (героиня фильма «Место наверху» в исполнении Симоны Синьоре.— *М. С.*) принадлежит к тому поколению, которое еще способно на трагедию».

Последняя цитата взята из большой работы («Вопросы без ответов»), посвященной молодому английскому кино 50-х и начала 60-х годов. Написана она блестяще — на том уровне мастерства, который к этому времени (статья датирована 1960—1964 гг.) достигнут М. Туровской. По части красоты — красоты анализа, композиции, общей эстетической культуры — статью смело можно назвать образцовой. Но... тут придется в бочку меда впустить каплю дегтя.

Уже было сказано, что М. Туровская не любит жертвовать целым ради частностей, как бы они ни были сами по себе выигрышны; стройность и завершенность выдвигаемой концепции вещи — вот то, к чему она стремится прежде всего. Дисциплина мышления? Да. Жажда ясности? Да. Оттачивание стиля? Да. Но не слишком ли хлопочет она порой об этой самой красоте, о гармонии и единстве? Всплески стиля — не добываются ли они «ценой потери» — потери непосредственного чувства и доступного каждому смертному обыкновенного сопереживания? И еще: не тонет ли иногда в этом сверкающем море красоты черствый хлеб правды?

...В статье «Два фильма одного года» очень хороши разборы самих фильмов Ю. Райзмана и А. Тарковского, интересна и концепция, четко (чеканно, хочется сказать) организующая довольно обширный материал статьи. Но вдруг эта четкость начинает казаться чрезмерной, начинает где-то позванивать железом. И вот уже сам автор «под занавес» ощущает необходимость в некоем оправдании перед читателем, чему и посвящаются два заключительных абзаца статьи. (Любопытно, что в журнальном варианте эти абзацы отсутствовали, а фраза о закономерности новейшего поиска в искусстве там защищала идею преимущественного развития в наше время «поэтического» кинематографа, а здесь, то есть в книге, идею почти противоположного свойства — о «мирном сосуществовании» направлений. Многозначительна и перемена названия: прежде статья называлась «Прозаическое и поэтическое кино сегодня».)

Статья «Вопросы без ответов», кажется, еще больше нуждается в оправданиях. Это крайний случай «концептомании»; и это, пожалуй, единственный у Туровской случай, когда частности затмевают целое. Но помимо воли автора, как бы мстя ему. Насколько предвзят анализ картин Т. Ричардсона, Л. Андерсона и Дж. Клейтона, произведенный только для того, чтобы доказать некую эволюцию стиля мастеров английского кино (то есть с чисто утилитарной целью), настолько же неожиданны, не предопределены концепцией и потому в этой статье особенно дороги такие наблюдения, как принадлежность Джо Лэмптона и Алисы Эйсджил («Место наверху») к разным историческим типам — его к «рассерженным», ее к «потерянным»; историческая молодость и историческая же усталость одного и того же типа, представленного киноактером Альбертом Финни в фильмах «Том Джонс» (по Филдингу) и «В субботу вечером, в воскресенье утром» (по Силлитоу). Вообще же, в полном согласии с законами диалектики, недостатки критической прозы М. Туровской, как всякого жизнеспособного создания природы или рук человеческих, суть продолжения ее достоинств; одно немыслимо без другого.

Статьям М. Туровской о кино суждена долгая жизнь. В них есть лед и пламень, ум и страсть, стиль и человек. В них есть красота и правда.

А. ЗГУРИДИ

Смотр во Франции

Осенью 1946 года в Париже состоялась первая международная встреча деятелей научного кино. Так начала свою жизнь Международная Ассоциация научного кино, известная под сокращенным наименованием МАНК.

Недавно Париж снова гостеприимно встретил деятелей научного кино, на этот раз для того, чтобы отметить двадцатилетие МАНКа.

●

Юбилейной сессии сопутствовало чрезвычайно интересное событие — смотр новой кинотехники, применяемой при создании научных фильмов. Он открылся в Роскоффе — в маленьком курортном городке на берегу Ла-Манша, в здании Биологической станции.

Я не раз участвовал в работе Международной Ассоциации научного кино, ее конференций и симпозиумов. Но, сознаюсь, никогда еще мне не приходилось видеть столь разнообразных, а главное, столь высоких достижений современной кинотехники — это был ее настоящий парад. Кинематографисты вместе с учеными (без участия которых не может развиваться и совершенствоваться кинотехника, а следовательно, и все наше киноискусство — такова его особенность, его природа) продемонстрировали уникальные усовершенствования киноаппаратуры, показали на экране научные экспериментальные фильмы (или фрагменты из фильмов), в которых использована эта киноаппаратура.

Румынские кинематографисты показали новый метод съемки пищеварительных органов человека фиброскопом или, как принято у нас называть, при помощи волоконной оптики. Сущность его состоит в следующем. На одном конце гибкой трубки, составленной из множества тончайших стеклянных (прозрачных) волокон, находится крошечный объект. На другом — срез, играющий роль матового стекла. Тончайшие прозрачные трубки отбрасывают изображение (объект съемки) на это матовое стекло, а затем оно фиксируется на пленке, находящейся на конце трубки, где укреплен специальный киноаппарат. Человек глотает гибкий шнур. Объектив фиксирует изображение, освещенное сверху через те же стеклянные трубки. Съемка ведется снаружи.

Эффект достигается поразительный. Нам был показан маленький цветной фильм, снятый доктором С. Стойкица. В одном случае мы увидели на экране желудок человека, в другом — злокачественную опухоль — саркому желудка.

Англичане продемонстрировали не менее интересный метод съемки. Они показали новое приспособление для микро- и макросъемки — эндоскоп. Автор этого изобретения Б. Станфорд сообщил нам, что эндоскоп позволяет вести макро- и микросъемку на расстоянии, даже под водой. Микроскоп же при этом находится на суше. Эндоскоп вмещает в себя жесткую металлическую трубку, куда вмонтированы и объектив и источник света. Трубка оканчивается гибким шлангом, на котором закреплен сильный источник света. Луч света охлаждается в трубке. Благодаря этому объект при съемке не изменяется и не гибнет. Трубки могут быть различной длины и ширины. Но каждая из них соединена с особым микроскопом. Как устроен этот микроскоп — сказать трудно. Автор вынужден был воздержаться от подробностей в рассказе: изобретение это еще не запатентовано.

Съемку при помощи этого нового метода Б. Станфорд продемонстрировал на экране. Мы увидели мельчайших морских животных, находящихся на морском дне, снятых киноаппаратом, находящимся на суше.

Кинематографисты ГДР совместно с учеными смогли снять процесс коррозии на цинке, рекристаллизацию металла тантала под влиянием высокой температуры и другие не менее интересные процессы окисления при помощи электронного микроскопа.

Американцы и французы продемонстрировали новый метод рентгеносъемки, в частности кинематографический контроль за работой сердца.

Мы увидели рентгеносъемку гортани человека, осуществленную особой кинокамерой, где, по сравнению с прежними конструкциями, изменены пленочный канал, расположение кассет и прочее.

Но еще более совершенной оказалась рентгенокиносъемка при помощи магнитной записи (своего рода магнитоскоп). Этим аппаратом можно не только наблюдать, но и снимать в динамике деятельность органов человеческого тела, например работу сердца, легких; изучать различного рода аномалии.

Магнитная пленка освобождает от проявления и печати — результаты рентгеноскопии тотчас же можно демонстрировать на экране, а затем использовать эти же кадры в любом научном фильме, в том числе рассчитанном и на самого широкого зрителя.

Голландцы познакомили нас с телевизионным метчиком. Они попытались исследовать психологическую деятельность шахматиста во время обдумывания хода. Мы увидели на экране графическое изображение некоторых сторон умственной деятельности выдающихся шахматистов, таких, как наши советские гроссмейстеры Спасский, Петросян, Геллер, Котов. Голландцы сняли их во время шахматного турнира.

Сущность метода (опять-таки в самом грубом, схематичном виде) заключается в следующем: одновременно съемку ведут две телевизионные камеры и одна киносъемочная. Одна телекамера снимает шахматную доску, другая следит за глазом шахматиста. Два эти изображения при помощи прозрачного стекла соединяются вместе на экране, изображение с которого фиксирует кинокамера. В результате этой сложной телекиносъемки вы видите на киноэкране шахматную доску с фигурами и светящуюся точку (глаз шахматиста). По тому, куда и как движется светящаяся точка, где она останавливается, вы можете проследить ход изучения позиции гроссмейстером.

Кинематографисты, собравшиеся в Роскоффе, восторженно приняли этот метод съемки. Особенный успех имела пленка, зафиксировавшая исследование позиции крупнейшим голландским мастером Доннером, а затем анализ той же ситуации и поиски оптимального решения начинающим шахматистом. Сравнение мультсхем, вычерченных на доске, нельзя было смотреть без смеха. В первом случае у мастера это были строго продуманные линии, их немного, все они целеустремлены; в другом — вся доска была исчерчена линиями, образовавшими сногсшибательный черный лабиринт. Подобная съемка широко используется сейчас при изучении профессионального внимания. Американцы, например, изучают таким образом сосредоточенность летчика при посадке самолета (вместо шахматной доски на экране — посадочная площадка).

Французы смогли снять морское дно телекамерой, опускаемой под воду и отбрасывающей изображение на экран, находящийся на корабле. Они же продемонстрировали еще мало известный способ киносъемки насекомых, освещенных инфракрасными лучами.

Кинематографисты Федеративной Республики Германии подошли к использованию технических достижений кинематографистов совсем с неожиданной стороны. Они решили изучать при помощи кино этнологические явления, в частности музыку и танцы различных народов.

Вначале нам показали цветные диапозитивы, которые рассказали, как велась киносъемка и особенно запись звука (это последнее обстоятельство особенно важно, так как только с появлением новой техники звукозаписи — на магнитную пленку — представилась возможность вести подобного рода научные исследования). Следом авторы продемонстрировали фильм. Перед нами возник наглядный рисунок, все элементы довольно любопытного танца, исполняемого группой суданских детей, особенности отдельных музыкальных инструментов, исполнительское мастерство музыкантов. Иногда один музыкант использовал сразу два инструмента. Это было необходимо ему для получения определенного музыкального эффекта. В другом случае — наоборот, на одном инструменте играли сразу двое музыкантов.

Надо ли говорить, какую ценность представляет новая кинотехника для научного кинематографа. Нашим киностудиям сейчас весьма важно обогатить свою кинотехнику. Это можно делать лишь в тесном сотрудничестве с учеными.

●

Ассамблея утвердила программу работ по съемке экологических фильмов (задание ЮНЕСКО), планы деятельности секций, издательских органов, Международной научной синематеки, а также приняла решение о следующем конгрессе МАНКа. XXI конгресс и фестиваль МАНКа будут проведены в сентябре 1967 года в Канаде в рамках Всемирной выставки в Монреале.



Л. ПОГОЖЕВА

Ален Рене и его тема

Журналисты многих стран уже опубликовали на страницах различных газет и журналов несколько десятков интервью с Аленом Рене. Они спрашивали его жадно, настойчиво, имея каждый свою цель. Режиссер отвечал им подробно, всякий раз вдумчиво, хотя иногда и противоречиво.

У Алена Рене немало поклонников, и число их растет. Немало и противников, и число их не уменьшается. Наиболее ярые противники после выхода на экран фильма «В прошлом году в Мариенбаде» предъявляли Алену Рене обвинение в бегстве от жизни, в аполитизме, в бесплодном экспериментаторстве и даже натурализме. После выхода его нового фильма «Война окончена» к старым обвинениям добавилось обвинение в экстремизме, в клевете на действительность. В Испании потребовали запрещения фильма. Он не был допущен для конкурсного показа на Международном фестивале в Канне.

Поклонники таланта Алена Рене объявляют все его произведения вне критики, гениальными, единственными, шедеврами.

Я думаю, что и враги и поклонники, выражающие столь крайние точки зрения на творчество Рене, далеки от истины, а может быть, сознательно искажают ее.

Мне довелось дважды встречаться и беседовать с Аленом Рене. Первый раз это было в Париже, в Парижской синематеке. Беседа состоялась после того, как он закончил фильм «В прошлом году в Мариенбаде». Вторая встреча произошла в Карловых Варах, где на фестивале вне конкурса показывалась картина «Война окончена».

От обеих встреч у меня осталось впечатление, что режиссеру одинаково неприятны и поклонники и противники и что хотя он, по-видимому, охотно отвечает на все вопросы, однако многие из них ему совсем не нравятся, кажутся глупыми, навязчивыми.

И мне показалось также, что Рене живется трудно, что он находится в мучительных поисках еще не ясных ему ответов на главнейшие вопросы жизни. Мне показалось, что он устал и совсем не ищет шумного и тем более скандального успеха...

Высокий, еще молодой человек с густой, но уже седеющей шевелюрой и очень добрыми, светлыми глазами. Никакой самоуверенности. Напротив того — застенчивость читается в его облике.

Тогда, в первый раз в Париже он рассказывал нам — мне, Юткевичу, Караганову, Дробышевой и покойному Урбанскому — о своей мечте — поставить фильм о событиях в Алжире. Тогда это был бы смелый шаг для француза. С грустью режиссер говорил о том, что для этой темы он не может найти продюсера — человека, который бы согласился финансировать фильм на столь острую политическую тему. А потом очень интересно, с оттенком грусти Ален Рене говорил нам о том, что ему не удалось сделать в фильме «В прошлом году в Мариенбаде». Вот это его весьма любопытное рассуждение я тогда же записала и поэтому привожу его почти дословно, хотя и прошло уже немало времени.

«Я хотел,— говорил Рене,— сопроводить весь фильм, с сюжетом, замкнутым среди героев, живущих в одном отеле, фонограммой, в которой, сливаясь, перебивая друг друга, звучали бы голоса всего мира. Возникали все политические новости, сообщения, например, о боях в Алжире, ну, и обо всем том, чем живут современные люди... Эта фонограмма должна была контрастировать с мертвым миром тех, кто живет в отеле. У меня это не получилось... Жаль...»

С радостью Рене согласился с замечанием о близости его стилистики творчеству Чехова. Он сказал: «Это один из моих самых любимых авторов. Я множество раз перечитывал «Чайку». Неправда ли, там как одна из главных звучит тема невозможности вернуть прошлое, грустная мысль о том, что люди часто не понимают друг друга, живут как бы отгороженные стеной...»

А когда актриса Дробышева спросила режиссера — что же, герои его фильма «В прошлом году

в Мариенбаде» остаются живыми или они умерли?—Рене, задумавшись, без тени шутки ответил: «Знаете, я сам иногда думаю, что они умерли, а иногда — что они живы».

Фильм «В прошлом году в Мариенбаде» получил приз Венецианского фестиваля. Одновременно торжествовали и противники и поклонники Рене.

— Это превосходно. Это новое слово, так еще никто не снимал. Мир без теней! Вспышки памяти, как вспышки магния, вдруг освещающие белым светом экран. Какие-то сверхкороткие планы. Смешение времен. Многозначительные паузы. Гениально! — так писали одни.

— Вот куда докатился формалист Рене! Абракадабра! Идейно вредная картина. Декаданс! — так писали и говорили другие.

Словом, шум был ужасный.

А между тем за этой шумихой как-то оказался забытым путь, пройденный художником, путь, который ясно обозначил круг дорогих для режиссера тем, симпатий, пристрастий, мыслей, воспоминаний. Вспомним же его, этот путь.

Молодой Ален Рене начинал свое творчество с картин, посвященных художникам. Но не собственно анализ живописных полотен, не рассказ о различных художественных манерах и стилях волновал Рене в этом обращении к живописи. Нет, он стремился раньше всего выявить внутреннюю тему той или иной картины, раскрыть политический темперамент ее творца, связать его творчество с жизнью и самому сказать свое слово о жизни и искусстве.

Первой была картина «Ван-Гог». И это не было случайностью. Здесь в обращении к яростной, красочной живописи Ван-Гога было положено начало поисков активного, действенного героя. Картина Рене о Ван-Гоге была пронизана пафосом современности, пафосом борьбы. В этом режиссер видел главное в творчестве Ван-Гога.

Еще отчетливее это выразилось в «Гернике» Пикассо. Это было первое для Алена Рене обращение к Испании. К жизни и творчеству испанца, оказавшегося во Франции, долгие годы оторванного от родины. Испанец, проклинающий фашизм. Именно это интересовало режиссера Рене, потому что это совпадало с его собственным мироощущением. В фильме о трагедии Герники показом Герники Пикассо Ален Рене как бы начал свою борьбу с фашизмом, с войной. И не просто как человек, отрицающий зло с позиций абстрактной добродетели, а как яростный политический художник, как художник, который ценит в жизни не покой, не безмятежное созерцание и сострадание, а прежде всего борьбу. Он сумел взглянуть на картину не взглядом публициста, а взглядом поэта и борца.

«Комментируя» картину Пикассо на экране, Ален Рене сначала обращает внимание зрителей на портреты простых людей Испании. Он крупным планом показывает галерею замечательно выразительных лиц. Потом, внезапно обрывая стихи Элюара, сопровождающие изображение, он переходит к рассказу о войне. Нет, не к рассказу, а к показу трагедии войны. Раздается свист бомб. Экран погружается в темноту, и из темноты режиссер выхватывает, как бы освещая лучом прожектора, крупные планы искаженных страданием и ужасом лиц... Возникают освещенные контрастным светом скульптуры Пикассо, странно искаженные, уродливо деформированные. Потом свист бомб умолкает и снова звучат стихи. Все вместе это создает потрясающее по силе мысли художественное, публицистическое прочтение картины Пикассо, дает возможность выявить ее антифашистскую сущность.

Я помню просмотр этого фильма в Московском Доме кино. Зал затаил дыхание. Все, даже скептики, были поражены фильмом молодого художника, которого в те годы мы совершенно не знали.

В тот же вечер мы посмотрели еще один фильм Алена Рене — «Ночь и туман». И те, кто его видел — я уверена в этом,— уже никогда его не забудут.

Фильм был снят с помощью «Объединения бывших узников фашистских концентрационных лагерей». Режиссер собрал все известные в то время фото- и кинодокументы о фашистских зверствах. Но дело не только в этом. Фильм не просто рассказ о зверствах, он не о прошлом только! Он далеко не безобиден для тех, кто сегодня готовит или уже ведет наступление на человека, его свободу, его право на счастье. И тут я хочу вспомнить статью Сергея Юткевича, в которой, как я думаю, чрезвычайно точно и тонко оценено раннее творчество Алена Рене.

С. Юткевич видел фильм «Ночь и туман» на фестивале в Канне, там, где его показали впервые. С огромным внутренним волнением Юткевич описал свое впечатление от фильма, неожиданно появившегося «в салонной атмосфере очередного международного кинофестиваля, этой ярмарки кинематографического бизнеса и «светских» развлечений, откуда этот фильм был официально изгнан по протесту западногерманской делегации».

Пройдут годы, на экраны выйдут другие сильные и страстные антифашистские фильмы, и среди них лучший — «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, но «Ночь и туман» остается свиде-

тельством гражданского мужества французского художника, сумевшего бросить в лицо проклятие фашизму, растревожить сегодняшних сторонников войны.

Потом появился фильм «Хиросима, моя любовь» — первый полнометражный игровой фильм Алена Рене. Он был показан у нас на I Московском международном фестивале.

Это была встреча режиссера с творчеством писательницы Маргерит Дюра. Мы не читали ее романа, на основе которого создавался сценарий, но, по отзывам печати, роман был неглубок, банален и претенциозен. Однако ничего этого не осталось в фильме.

Встреча с романом Маргерит Дюра понадобилась режиссеру для проецирования на экране дорогой для него мысли о человеке, войне, прошлом и настоящем.

Рене и в этом произведении остался верен своей теме, как теме антифашистской. Остался верен своему представлению о жизни, в которой тесно переплетаются политика и любовь, в которой надо действовать, не отвергая прошлое, но заботясь о будущем.

Однажды один из рецензентов с укором сказал в адрес Рене — зачем он мешает политику и любовь? Зачем политические разговоры у него перемешиваются с лирическими, к тому же весьма откровенными сценами?

Рене ответил так:

— Политика и любовь—вещи одинаково серьезные и важные. Современный человек не живет вне политики и вне любви.

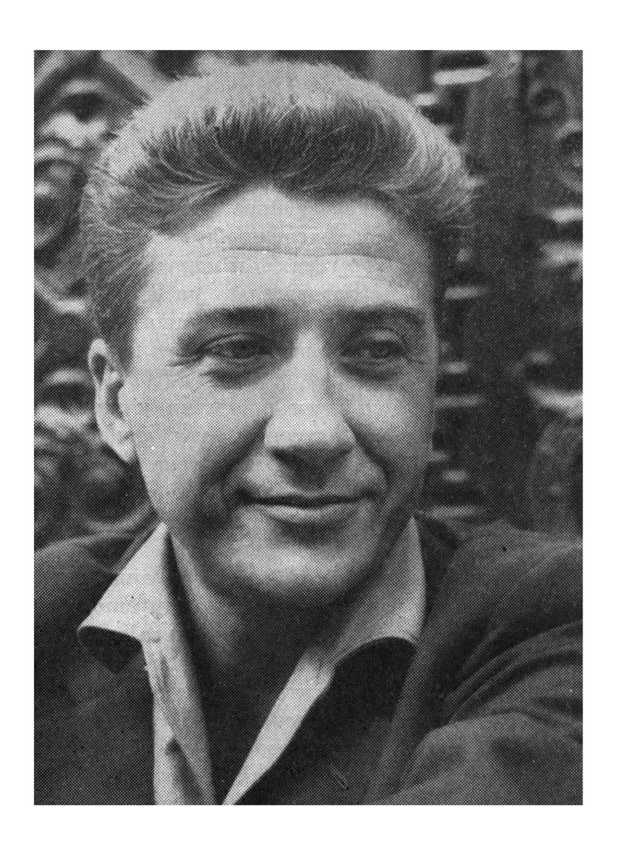
Он сказал еще:

— Если бы мой герой не любил — зачем ему надо бы было бороться?

Кто-то не без остроумия сказал, что Ален Рене в своем фильме «Хиросима, моя любовь» как бы вытащил и поставил двухспальную кровать на перекрестке мировых дорог.

Да, в этом фильме все это есть. Есть прошлое— Франция под пятой оккупантов, маленький городок Невер, занятый немцами, и есть Япония, пережившая в недавнем прошлом трагедию атомного взрыва в Хиросиме. И есть настоящее — двое: француженка, некогда любившая немца, лица которого она теперь не могла вспомнить, и японец, находящийся во власти воспоминаний о происшедшей на его родине трагедии. Есть любовная встреча двоих. Встреча, любовь и расставание. Картины прошлого вспыхивают в их памяти. Чудовищный атомный гриб над Хиросимой. Невер, немцы, французские патриоты...

Нам бы хотелось, чтобы Рене осудил любовь француженки и немца. Мы говорили ему —зачем



АЛЕН РЕНЕ

он поставил любовь над схваткой? Зачем сострадает этим двоим? Нас коробило всепрощение режиссера. Мы вспоминали его же «Гернику», «Ночь и туман». Мы вспоминали, то, что пережил каждый в годы войны. Свою непримиримость. Мы спорили с фильмом Рене, но антифашистский его пафос разделяли полностью. И потом для всех было очевидно, что фильм «Хиросима, моя любовь» — это интереснейший опыт аналитического литературного многопланового кинематографа. Это был опыт сложного переплетения действия во времени и пространстве с целью анализа психологии человека.

Потом Рене встречается с писателем Аленом Роб-Грийе и ставит «В прошлом году в Мариенбаде».

По-разному можно прочитать внутренний смысл произведения. Я уже сказала, что, по словам режиссера, ему не удалось построить фильм так, как бы он этого хотел — по принципу контрапункта. Не удалось ясно и недвусмысленно осудить мертвый мир тех, кто пытается уйти от политических тревог и страстей в призрачный мир прошлого.

Фильм остался экспериментальным по форме с характерным для творчества режиссера стремлением показать внезапные и бессильные озаре-

ния памяти, сказать о невозможности вернуть ускользнувшее и ускользающее прошлое...

По словам Рене, он хотел, чтобы камера в этом фильме смотрела «от героя» и как можно более отчетливо подчеркивала трагедию разобщенности людей, подчеркивала, что каждый видит мир поразному, что все отгорожены друг от друга как бы стеклянной стеной.

Увлечение формальными приемами и влияние экзистенциализма, характерного для философии и искусства Роб-Грийе, представителя так называемого «нового романа», сделали то, что фильм не без основания упрекали в неясности, претенциозности и других недостатках*.

На Западе фильм имел очень ограниченный успех. Только в узких кругах интеллигенции. И вот это-то, по словам Рене, больше всего его огорчило. Он вовсе не хотел делать «искусство для элиты». Он хотел обратиться к массовому зрителю в уверенности, что его поймут, потому что так же, как и он, каждый человек сегодня живет большим кругом политических интересов.

Алену Рене пока не удалось поставить фильм впрямую об алжирской войне. Но он сделал картину «Мюриэль» по сценарию Жана Кейроля. Косвенно это была картина об Алжире... Здесь возникал легендарный образ девушки Мюриэль, предательски убитой на алжирской войне. Эта девушка на экране не появляется. Но она существует как мучительная совесть сегодняшнего человека, как совесть, не дающая покоя герою фильма Бернару.

Так же как и во всех предыдущих фильмах Алена Рене, здесь отчетливо выражена ненависть к насилию, жестокости, бесчеловечности. И так же как в «Хиросима, моя любовь», здесь повторяется дорогая для режиссера тема — нет возврата к прошлому, не может быть «поры возвращения»...

«Мюриэль» — сложный фильм. Это фильм вопросов, на которые далеко не всегда есть у автора ясный ответ. Это фильм, открывающий противоречивый внутренний мир человека. В этом фильме также воплотилась любовь Алена Рене к Чехову, к его драматургии и именно к той поэтической интонации, которая лучше всего выражена в «Чайке».

После «Мюриэли» Рене поставил «Война окончена».

— Почему вы решили снять фильм об испанском революционере? Эта тема была вам както особенно близка?— этот вопрос задали Алену Рене на пресс-конференции в Карловых Варах.

— Нисколько,— отвечал Рене.— В кино все приходит случайно. Сначала мы хотели сделать картину о Греции, но дело в том, что автор сценария Хорхе Семпрун — испанец. И у нас получился образ испанца Диего, и нам пришлось следовать за ним, что бы он ни делал.

Случайно? А «Герника»? А обращение именно к Семпруну — испанскому писателю-антифашисту, живущему в эмиграции во Франции? Вряд ли можно согласиться с Аленом Рене, что все это игра случайностей. Но как бы то ни было, интересно и важно отметить то, что Рене снова делает фильм политический, фильм антифашистский. Но на этот раз имеющий еще одну серьезную особенность, которая сразу была замечена французской критикой. В журнале «Синема 66» была помещена обстоятельная статья Пьера Бийара о фильме «Война окончена».

Что же поразило критика? Процитируем:

«Прежде всего поражает (как это будет шокировать некоторых и как это прекрасно!) то, что фильм является портретом, что в нем есть центральный персонаж, что в нем есть (осмелимся произнести это осмеянное, забытое, преданное проклятью слово) — да, в нем есть герой! Значит, еще существует герой!»

В эпоху унылого, принципиально безгероического искусства, утверждающегося и во Франции, и в Италии, и особенно в Швеции, в эпоху искусства, которое можно назвать каким-то даже ожесточенно антигероическим, старающимся доказать, что, дескать, и в жизни не видно никаких героев,— вдруг появляется фильм о человеке действия, фильм о революционере, фильм об активном герое-борце.

Роль коммуниста Диего играет Ив Монтан. И начиная с первого кадра актер показывает, что его герой, его Диего имеет ясную, определенную цель, что он борется за правое дело, за свержение режима Франко. И для него высшая необходимость — принимать участие в решениях судьбы мира.

Ни на минуту Диего не покидает сознание важности того дела, за которое он борется...

— Как следует понимать название фильма «Война окончена»?— вот один из множества вопросов, заданных Алену Рене на одной из пресс-конференций...

— Название это,— отвечал режиссер,— имеет два смысла. Окончена, изжила себя старая форма борьбы с фашизмом в Испании, но в новых формах борьба продолжается, будет продолжаться и еще потребует жертв.

* Любопытно, что в числе тех, кто резко критиковал фильм, был и Эжен Ионеско. В своей беседе с Клодом Бонфуа он заявил: «Над этим фильмом также будут очень смеяться по той причине, что персонажи его безжизненные марионетки с характерными признаками героев «нового романа».

— Какова позитивная программа у героя?— таков был еще один вопрос, заданный Рене.

— Сейчас она ему еще не до конца ясна. Мы показали человека, который не нашел ответа на все мучащие его вопросы, но, возможно, после его нового возвращения из Испании герой сможет отчетливее определить свою позитивную программу. Важно, что он увидит, как с каждым днем изменяется реальная обстановка в современной Испании. Он увидит, что выросло новое поколение людей и что то, что характерно для современной Испании, увы, не похоже на то, что было в 1936 году. Важно то, чтобы герой почувствовал, что ему надо хорошо знать жизнь, чтобы сформулировать свою программу.

Итак, всеми отмеченная особенность нового фильма Рене — наличие в нем активного, действующего героя-революционера, подпольщика.

Это поразило воображение западных критиков, уставших от монотонного, пассивного безгероичного искусства, за многозначительной интонацией которого часто скрывается пустота.

Фильм «Война окончена» содержит рассказ о трех днях жизни человека — испанского революционера Диего, о трех очень точно датированных днях: год 1965-й, пасха...

В истории этих трех дней отражается многообразная жизнь Испании — ее прошлое и ее новая действительность... Война окончилась. Прошло тридцать лет с тех пор, как в стране вспыхнула гражданская война. Но все эти тридцать лет испанские патриоты не складывают оружие. Они по-прежнему пытаются изменить судьбу страны. Мечта о новой революции не исчезает, не умирает. Эту революцию готовят. Ее готовит Диего — герой фильма, который верит в необходимость действия, и прекрасная динамика этого действия захватывает и увлекает его.

Фильм начинается с эпизода переезда героя через границу. По чужому паспорту.

На каждом шагу отважных людей — коммунистов, подпольщиков — подстерегают опасности, аресты, тюрьма, смерть. Особенно опасен переход границы, который совершается всегда с чужим паспортом... Но этот переход необходим, так как от испанского подполья тянутся нити в другие страны: во Францию, в Париж, где до сих пор живет много испанских беженцев.

Далее сюжет строится на истории поисков некоего Хуана, которого Диего должен предупредить, чтобы тот не возвращался в Мадрид. Это опасно, грозит арестом.

В своих поисках Хуана Диего встречает многих людей. Вот он встречается с группой старых испанских эмигрантов, которые живут уже более 25 лет в другой стране. Но они продолжают из своего изгнания готовить забастовки, восстания, назначают сроки начала революции. Эти люди, по мнению Рене, находятся в плену старых представлений о борьбе, в плену старой, изжившей себя тактики борьбы.

В минуту горести Диего говорит: «Испания революционная», «Испания героическая», «С Испанией в сердце!» — не есть ли это обычные фразы для левых?»

Происходит также знаменательная встреча Диего с испанской молодежью, выросшей и не знавшей горького 1939 года. В них, в этом молодом поколении революционеров, Диего встречается с совершенно другими представлениями о характере и смысле борьбы. Молодые не принимают его убеждений, не понимают, почему он, придерживаясь неправильной, с их точки зрения, тактики, не впадает в отчаяние, не изменяет себе и делу.

Борьба, в представлении Рене, разделила людей на две противоположные группы. Группа молодежи страдает экстремизмом. Многие из молодых думают, что все вопросы можно разрешить при помощи пластиковых бомб, взорвав в первую очередь туристические агентства Испании. Здесь — по мнению молодых — корень зла, отсюда буржуазное перерождение Испании — страны, ежегодно принимающей на своей земле 14 миллионов иностранных туристов.

Революционеры старшего поколения, по мнению молодых, оторваны от реальной жизни, они представляют себе Испанию такой, какой им хочется ее видеть, какой они ее помнят по тридцатым годам....

Ален Рене пытается понять все точки зрения на сегодняшнюю ситуацию в Испании. Он сочувствует своему герою Диего — убежденному революционеру, но считает необходимым изменение тактики борьбы...

Ну что же — об этом говорят сегодня и испанские коммунисты.

Испанские проблемы серьезно волнуют режиссера. И все же нельзя судить по фильму Рене о том, что реально происходит в Испании, в ее рабочем движении. Подлинная ценность фильма в его нравственном содержании.

В Диего Рене привлекает то, что он, несмотря на свои сомнения и разочарование в старой тактике, весь обращен в будущее, весь захвачен действием, весь надежда и борьба.

Но вот тут-то и обнаруживается неправота и Рене и его героя в категорическом суждении о всей тактике борьбы. Жизнь, сама жизнь как бы вмешалась в действие фильма. Не прошло и года

с момента выхода фильма, и мы прочитали в газетах радостное известие о большом успехе, достигнутом рабочим классом Испании на выборах в официальные профсоюзы.

Стало известно и о другой важной победе демократических и прогрессивных сил Испании — решении правительства о прекращении преследования участников гражданской войны, воевавших на стороне Республики...

Одержанная победа является результатом долгой и упорной борьбы коммунистов, всех прогрессивных сил Испании, а также международной демократической общественности...

Сегодня Диего из фильма и его реальные прототипы стоят уже перед новыми задачами. Вернутся на родину тысячи изгнанников. Коммунистическая партия обретет новую силу, выработает новую тактику применительно к новым условиям.

Вот пример того, как жизнь иной раз опережает, а иногда и разрушает концепции художников. Но идейное содержание фильма шире спора о тактике и методах борьбы испанских коммунистов. И если в некоторых суждениях о тактике борьбы испанских коммунистов, находившихся до последнего времени в подполье и эмиграции, Рене неправ, то он тысячу раз прав в утверждении самой необходимости действия, в прославлении революционного действия, в своем уважении к герою, живущему активной политической жизнью...

И как всегда в творчестве Алена Рене, рядом с политикой, рядом с политическими страстями возникает любовь. И тогда, когда в картине начинаются любовные сцены, возникает музыка. Звучит стройный хор женских голосов. Эти эпизоды сделаны вдохновенно и прекрасно.

В картине две любви. Любовь Диего к Марианне, женщине, которая является для него женой и другом. Это любовь долгая, прочная, прекрасная. Роль Марианны играет шведская актриса Ингрид Тулин. И есть другая любовь — любовь Диего и Надин Соланж (актриса Женевьева Бюжоль). Герой попадает к девушке случайно, он ее искал для того, чтобы вернуть паспорт ее отца, с которым он переходил испанскую границу. Диего никогда раньше не видел Соланж. И до прихода к ней старается мысленно себе представить — какая она? Любовь Диего и Надин вспыхивает внезапно.

С точки зрения морали — это ужасно. Это компрометирует героя! В течение трех дней любить жену и завести роман с молодой девушкой, которая по возрасту годится ему в дочери. Но в фильме три дня — это условность фабулы. Вмещает же этот фильм гораздо большее. Он вмещает прошлое, настоящее и будущее героя. Он вмещает разные переживания, разные чувства, разную любовь.

Любовь в фильме и реалистична и символична. Она одновременно чувственна и абстрактна. В ней, как и везде и всюду, Рене не гид, а поэт. И когда он показывает любовные объятия — это напоминает слияние рек. В этом нет ничего вульгарного.

Быть может, в первый раз стилистика Рене в фильме «Война окончена» свободна от той ненужной напряженности, которая ей была ранее свойственна.

Правда, он прибегает к игре различными планами: реального и воображаемого, к кадрам «озарения», рисующим то прошлое, то настоящее, то будущее. Но все это не беспредметно. Все это в фильме «Война окончена» направлено на решение большой, глубокой политической темы.

«Война окончена» — это серьезное произведение. Оно много говорит о нашем времени. О необходимости и о значении появления действенного героя.

Это фильм глубокий, актуальный и вдохновенный. В нем камера не субъективна, как в «В прошлом году в Мариенбаде». Она смотрит на героя извне и, анализируя условия жизни человека, утверждает, что современный человек живет кругом больших мыслей и интересов политической жизни.

Рене спросили: «Почему вы выбрали Ива Монтана в качестве исполнителя главной роли? Не потому ли, что Монтан известен как прогрессивный художник?»

Ален ответил: «Часто случается, что режиссер выбирает актера, тип которого отвечает характеру образа, а затем оказывается, что он отвечает образу и морально».

Да, Ив Монтан великолепен и органичен в роли Диего потому, что все, что свойственно этому актеру как прогрессивному художнику, он вложил в создаваемый образ и достиг высоких результатов. Если до сих пор герои Монтана были как бы лишь частью его и актер смотрел на них иной раз как бы сверху вниз, то теперь он всецело перенес свое «я» в интересный, сложный духовный мир своего героя, и этот герой стал для актера предметом восхищения и, кто знает, может быть, предметом тайной зависти. Потому что в итоге о чем говорят фильм Алена Рене и образ революционера Диего? О том, что нужно действовать, что нужно изменять жизнь. И о том, что среди нас есть люди, заботящиеся об этом, — это коммунисты. И в этом значение картины.

К. СЛАВИН

Школа общественного воспитания

(ЕЖИ БОССАК И СТАНОВЛЕНИЕ ПОЛЬСКОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО)

В 1964 году польское документальное кино отпраздновало свое двадцатилетие. Истинное «дитя войны», у которого в довоенной Польше не было ни близких, ни дальних родственников, к двадцать первому году своего существования превратилось в сильного, мужественного, весьма самостоятельного и строптивого молодого человека с богатым жизненным опытом, прочным духовным фундаментом и завидными. перспективами.

Творческий путь Ежи Боссака — признанного «отца» польской документальной кинематографии — очень трудно более или менее отчетливо представить себе, объективно оценить и понять, не определив ведущие позиции его документальной школы, ее методологических принципов и организационных форм.

Нельзя также, хотя бы в самых общих чертах, не коснуться того места и положения, которое документальное кинотворчество стало занимать в последние полтора десятка лет в нашей политической, общественной и культурной жизни, все чаще и чаще возлагая на себя нелегкое бремя «хроники современной цивилизации».

...Поляки начинали свое документальное кино на войне, в дивизии имени Костюшко, где работала и сражалась киногруппа, выпустившая в Люблине в декабре 1944 года свой первый хроникальный киножурнал.

Люди, породившие польскую «хронику фильмову» и польский «документ» (документальный фильм),— и среди них Ежи Боссак — еще задолго до войны, в годы жестокой политической реакции и духовного застоя, объединялись в прогрессивной группе «Старт» и отважно выступали... против польского кинематографа!

Это не было юношеской фрондой или авангардистским модничаньем. Платформа «Старта» была осмысленным, целеустремленным, откровенным выражением протеста — полным неприятием всего того, что творилось в польском буржуазном кинематографе.

О том времени очень хорошо сказал Владислав Гомулка:

«Надо пропахать плугом правды этот трагический в истории Польши период для того, чтобы выкорчевать до конца блуждающие еще ложь и легенды».

Боссак и его единомышленники по «Старту» были в числе тех, кто взял в руки этот плуг задолго до сентября 1939 года.

●

Для того чтобы представить тогдашнее положение польского кино, небезынтересно вспомнить убийственное по своей точности и лапидарности признание одной из варшавских газет того времени.

«Ни в одном другом искусстве, пожалуй, мы не выглядим так плохо, не пали столь низко, как в киноискусстве. Каждый новый фильм — это могила неизвестного режиссера, а известный режиссер, разумеется, боится экспериментов, вынужден угождать капиталистам... Владельцы кинотеатров диктуют свою волю создателям кинофильмов. Кинопромышленность сидит в некоей яме, из которой не может выбраться...» и т. д. и т. п. в том же загробном тоне.

Перебирая в памяти наиболее характерные фильмы того периода, Боссак называет дешевые сентиментальные мелодрамы и столь же дешевые комедии, рассчитанные на самые низкопробные вкусы. Кинохроника, вторя игровому кинематографу, выдавала сладенькие сюжеты из светской жизни и официозные новости казенно-патриотического плана; документальные фильмы — их выпускалось очень мало — старались не отставать от кинохроники.

...Пройдет почти три десятилетия, и кинокадры многих довоенных хроникальных журналов в новом качестве предстанут в фильме Боссака и Казмерчака «Сентябрь» (или «Так было», как он называется в советском прокате). Зритель увидит помпезные военные парады времен санации; открытие памятника Пилсудскому, позирующего перед аппаратом с маршальским жезлом Рыдз-Смиглы, и т. п.

Но к этому мы еще подойдем, а пока вернемся к тем временам, когда разгневанные молодые люди из «Старта», выступая против пошлого, официального кинематографа, провозгласили лозунг об общественно-полезной функции киноискусства, и он на многие годы стал программой их мысли и действия — программой, которая, как по крайней мере казалось некоторым скептически настроенным «стартовцам», не имела никаких шансов на успех, на воплощение в жизнь.

И все-таки она осуществилась — эта фантастическая программа! И настоящие возможности для ее реального, практического осуществления появились в 1944—1945 годах. В киногруппе дивизии имени Костюшко, а затем в Первом корпусе польских вооруженных сил, который вместе с советскими воинами освобождал свою многострадальную родину от фашистской нечисти.

Как же могло случиться, что «стартовцы» оказались на уровне исторических перемен и задач, вставших после войны перед их страной, перед обновленным польским общественным строем?

Дело в том, что Боссака, Теплица и их единомышленников, выступавших за новое польское киноискусство еще до 1939 года, воодушевляли революционная направленность и форма советских фильмов, привлекал прогрессивный социально-общественный пафос экранных произведений передовых кинематографистов Запада.

Ежи Боссак (он не устает это повторять) воспитывался на фильмах Эйзенштейна, Кулешова, Вертова, Турина, хотя в буржуазной Польше увидеть «Броненосец «Потемкин», «Энтузиазм», «Турксиб», «Великого утешителя» было почти невозможно. Вне всякого сомнения, теоретические взгляды Ижиковского, Белы Балаша, Грирсона, смелые поиски и открытия таких новаторов документального фильма, как Флаэрти, Райт, Ивенс, оказали глубокое воздействие на воззрения и творческий путь первого кинодокументалиста народной Польши, а под его активным воздействием как художественного руководителя Варшавской студии документальных фильмов — на самые главные особенности тематики, стиля и языка польского документального кинематографа.

По всей вероятности, формула Грирсона, трактующая документальный фильм как средство социологического исследования, картины Вертова и Турина (главным образом «Энтузиазм» и «Турксиб») с их правдой факта, с их вдохновенной поэтизацией новой эпохи, революционных преобразований в жизни нашего народа оказали наиболее сильное влияние на польских мастеров, стали близкими проблематике и исполнительской манере польской документалистики. Но тут нужно сделать одну весьма существенную оговорку.

Нельзя, ни в коем случае нельзя проводить в данном вопросе прямые аналогии. Это опасно для общего дела развития документального кино и неверно в принципе.

Польское документальное кино развивалось своими путями, вырабатывало свой язык и стиль под воздействием прежде всего сложных жизненных процессов, протекавших на польской национальной почве.

И когда «стартовцы» еще в 1929—1934 годах сражались под лозунгом «Вперед к созданию социально полезных фильмов», они исходили не только из опыта советской кинематографии, не только из поисков прогрессивных документалистов — они раньше всего исходили из своего жизненного опыта, из социально-экономической структуры тогдашней польской действительности.

...Да, до 1939 года в Польше были неплохая литература и самобытный театр. Были хорошие живописцы и великолепные музыканты. А польский кинематограф, по выражению Боссака, «был ярмаркой и кухней». Но «стартовцы» принимали все меры, делали самые невероятные попытки, чтобы повлиять на тех, кто владел и «ярмаркой и кухней», воздействовать на их чувства. Лишь теперь, в наши дни, Боссак откровенно признался в том, как это было эфемерно. Он хорошо понял и оценил всю глубину наивности той горсточки молодых людей, которые полагали, что (несмотря на полное безразличие государства!) они сумеют привить веру в общественно-полезные идеалы, в художественно-яркие кинофильмы хотя бы десятку предпринимателей, пусть и не очень-то состоятельных.

— Мы потеряли понапрасну очень много времени,— вспоминает Боссак, — вырабатывая бунтарские манифесты и утопические программы... Манифесты и программы время от времени публиковала пресса, занимающаяся вопросами культуры, читать которую предприниматели, само собой разумеется, не имели обыкновения. Таким образом и сложилась довоенная форма «сосуществования» в области кино: с одной стороны — гневная критика, с другой — продюсеры и зависимая от них «критическая мысль»... В прессе — манифесты и программы, а на экране — романы из жизни высшего света и комедии о бравых поручиках и брызжущих служебным рвением новобранцах... Потом пришла война, и огонь поглотил как манифесты, так и фильмы, против которых они были направлены... Оказалось, что от польской кинематографии не уцелело ничего: не стало страшных продюсеров, но не осталось и киностудий. Не было аппаратов и не было технических работников. Как и во многих других областях нашей жизни, в киноискусстве надо было начинать все сначала, от организации до строительства... Тогда пришел н а ш черед... На́ш, то есть авторов наивных и гневных манифестов.

...Но многих из них также не пощадила война. Однако те, кто остался в живых, оказались единственными представителями польских культурных традиций в кинематографе... На их долю выпал шанс испробовать на практике, чего стоили бумажные манифесты, провозглашенные в то время, когда не было ни малейшей надежды на их осуществление.

...Боссак с легкой иронией относится к ставшей уже привычной словесной формулировке — «польская школа документального кино». Он становится в тупик перед понятием «школа»... «Оставьте это теоретикам,— говорит он и добавляет:— Для меня всякое хорошее документальное кино является школой общественного воспитания».

Школа общественного воспитания. Воспитания посредством мобилизации общественного мнения за что-либо или против чего-либо. Это, по мысли Боссака, главное направление действия и удара документального кино. Ведь это такая область творчества, которая не может существовать без пропаганды, утверждения положительного и смелых атак на отрицательные явления современной жизни. И одновременно с этим — без мужественного и взыскательного поиска новых художественных средств.

Один из лучших польских документальных фильмов «Музыканты» Казимежа Карабаша — незамысловатая, казалось бы, но по большому художественному счету глубокая жизненная история, запечатленная в истинно верном и строгом документальном стиле. Но она вовсе не атакует отрицательные явления. Напротив! На простом житейском примере репетиции самодеятельного оркестра трамвайщиков, разучивающего один музыкальный номер, картина с такой доброй симпатией, с таким нежным юмором показывает и незадачливых оркестрантов и их поглощенного музыкой дирижера, что оставляет чувство настоящего очищения. Какого хотите — морального, духовного, эмоционального! А разве это не главная задача настоящего, большого искусства?

А можно ли свести колоссальную жизненную проблему — места под крышей (в короткой ленте самого же Боссака «Варшава 56») — исключительно к очередной «атаке» на одно из типичных, но отрицательных явлений нашей действительности. Я хотел бы только подчеркнуть, что речь в ней идет о социальной категории, о куске жизни, в которой нет места т о л ь к о плохому или т о л ь к о хорошему. В ней, как это и должно быть в жизни, хорошее и плохое переплетаются в одно целое, а художник, автор,— тем более автор-публицист — выражает свою точку зрения на показываемые явления в меру своего таланта, жизненного опыта, моральной зрелости и гражданской смелости.

Поэтический фильм В. Слесицкого «Пока не опадут листья» — о жизни цыган — на первых порах несколько озадачивает. Как же так, невольно думаешь ты, в наше время в социалистической Польше живет целая народность — цыгане, живет, как десятки и сотни лет жили их предки. Взрослые с малых лет приучают детей к нечестной, фальшивой жизни, их заставляют воровать, гадать, приспосабливают к наивным обрядам, к невзгодам вечного кочевья. Материал, избранный автором, великолепно почувствовал оператор А. Баранецкий. Вместе с режиссером он вскрыл целую систему мало известных нам или полузабытых человеческих отношений, показал их вопиющую архаику. И их отважный поиск прозвучал с экрана — хотят они того или нет,— как живой укор (или вопрос?) цивилизации 60-х годов двадцатого века.

Все, что показано в фильме, опосредствовано в лирическом ключе. Осмысленная и пережитая авторами правда факта очень далека от фактографии и натурализма. В элегической интонации Слесицкого проскальзывают такие нюансы, такие подробности, что где-то думаешь совсем не о романтизации уходящего уклада жизни, а о суровой прозе существования наивного, доброго и по-своему честного народа, сохранившего диалектические противоречия своего векового существования, по-своему принимающего новую для него жизнь. В. Слесицкий без тени экзотики, а даже со щемящей болью вырисовывает таборный быт своих красивых, отчаянных и несомненно талантливых героев. Он словно говорит, вот цыгане, посмотрите: они — такие, как вы видите,— могут обмануть и украсть, увлечь томным напевом, вихревой пляской, огневой скачкой, но они способны и любить и состязаться в честной борьбе...

Можно спорить с Боссаком, когда он гиперболизирует значение документального кино, сужая его роль до некоего социологического киномеча, занесенного над гидрой зла и неправды. Но он прав, выделяя в своей формуле «школа общественного воспитания» положение о том, что хороший документальный фильм не может быть лишь подтверждением к а к о г о - л и б о т е з и с а, а должен прежде всего побуждать зрителя к размышлению, к п о л е з н о м у, п о л о ж и т е л ь н о м у б е с п о к о й с т в у.

Конечно, документальное кино, которое является только подтверждением надоевших зрителю прописей и бумажных проблем, может быть в самом лучшем случае только ведомственным киноотчетом. Мы можем себя сколько угодно уговаривать в его необходимости «как документа эпохи», но такое отчетно-ведомственное кино не дает пищи для размышлений человеку, сидящему в зрительном зале. И рядовому, и тому, кто выполняет руководящие функции и от которого часто зависит решение проблемы. И если с этих позиций рассуждать о природе лучших произведений современного документального кино, в том числе и польских фильмов, то не так уже трудно увидеть,— во-первых, их непреклонное стремление вызвать у людей гражданские и человеческие чувства; во-вторых, найти такой инструмент проверки живой действительности, который обжег бы душу правдой и поднял, возвысил подлинную правду над всякими ухищрениями искусства «содрогающей лжи», то есть коварного правдоподобия. Долг и необходимость, любовь и дружба, вера и цинизм, честь и предательство— оказывается, все поддается проверке на прочность в хорошем и честном доку-

ментальном кинематографе. Боссак не пропустит дидактику и явно навязанное пристрастие, прекрасно зная, что при отсутствии добропорядочности в исследовании может развиться роковая для кинематографа болезнь внешнего жизнеподобия, в общем-то приемлемого для наивного, неглубокого или недобросовестного человека.

Позиция Боссака естественна. Он прекрасно помнит и знает не только достижения, но просчеты и неудачи своей студии.

Можно вспомнить, например, такие картины, как «Черти» и «Розы от 6 до 11». В одном случае факт мотогонок становится поводом для абстрактной игры цветовыми полосами. В другом — также ради себя самой обыгрывается электронная аппаратура на заводе. Фактура вытесняет человека, проблему, и фильмы оставляют зрителя равнодушным.

А может быть, такого рода эксперименты польских документалистов представляли собой своеобразную иллюстрацию к взглядам самого Боссака на роль человека в документальном фильме?

И тут я позволю себе сделать небольшое отступление.

Первые фильмы поляков содержали безыскусную хронику войны и восстановительного периода и, естественно, не могли претендовать на широкие обобщения. Как, впрочем, любая информация в кино, по радио, по телевидению, в газете. Хроника несет в себе прежде всего разъясняющие понятия и преследует ознакомительную цель. Но при творческом сочетании фактов и документально снятых сюжетов могут родиться категории более сложного порядка, чем простая информация. Подбор и монтажная группировка фактов способны выразить позицию, взгляд кинопублициста на те или иные события, и такой хронике уже трудно отказать в образном обобщении, а тем более — приписать ей натурализм.

И все-таки этого мало! Событийные рамки хроники ограничивают возможности психологического анализа, и в самом материале преобладают элементы фактографии, то, что польские критики верно нарекли «описательностью». Человеческая индивидуальность, личность остается неразрешимой задачей для кинодокументалиста, скованного в своей работе минимальными техническими возможностями съемки и звукозаписи.

Так в течение многих лет думал Ежи Боссак, категорически отказывая документальному фильму в возможностях портретного показа человека. Его исходные позиции базировались, как я уже сказал, на техническом несовершенстве документального кинематографа и в самой прямой связи с техникой — на опасности инсценировки, ведущей к фальсификации действительности.

Но шли годы — развивалась техника, появились длиннофокусная оптика, высокочувствительная пленка, возникли разнообразные возможности записи звука, на экран пришли кинопроизведения, демонстрирующие новые приемы съемки и монтажа, например длинные портретные планы, позволяющие всмотреться в человека. Рождались картины, снятые методом длительных кинонаблюдений за каким-то одним определенным явлением, например наши кинокартины «Повесть о нефтяниках Каспия», «Люди голубого огня», «Первая весна», «Огни Мирного», прослеживающие человека в различных — трудных и неожиданных — обстоятельствах жизни. Появились картины социологического жанра, насыщенные выразительными человеческими красками, фильмы-размышления, проблемные киноочерки, затрагивающие актуальные вопросы общественной морали и нравственности. Стоит вспомнить известные работы Тадеуша Яворского «Источник» и «Я был капо»...

Документальный фильм стал постепенно, пусть и с большими потерями, проникать в сложную сферу человеческих чувств и переживаний и даже делал смелые попытки разрешить некоторые психологические загадки.

Однако еще в 1962 году на симпозиуме во время IV Международного фестиваля документальных фильмов в Лейпциге Боссак по-прежнему отрицал документального героя, иронически оценивал очерковые фильмы-портреты, несущие в себе индивидуальную человеческую характеристику.

Тогда он приводил анекдотический пример из фильма об одном шахтере-рационализаторе, который ночью в собственной спальне, осененный открытием, делится им со своей женой. Конечно, это выглядело пошлым и бестактным. Трудно было представить себе документалиста, проникшего в супружескую спальню без ведома ее хозяев, с кинокамерой и громоздкими осветительными приборами. Да еще глубокой ночью! Режиссер слепо следовал догматическому заданию и нарушил правду жизни.

Но пример, приведенный Боссаком, не только не снимал вопроса о возможности создания кинопортрета средствами документального фильма, а, наоборот, наталкивал на терпеливый, серьезный поиск новых художественных и технических приемов.

В дальнейшем позиция Боссака заметно поколебалась. Возможно, в этом продолжительном споре помогли и собственные находки поляков, и французские фильмы, и наша «Катюша»... Но еще долго он придерживался мнения, что вовсе не обязательно называть в картине человека по имени и фамилии. Если это не прославленный герой войны, или известный государственный деятель, или знаменитый спортсмен, или космонавт...

На мой взгляд, тут не может быть нормы, универсального рецепта на все случаи жизни. Многое зависит от конкретной авторской идеи, от творческой задачи фильма. Да и коллективный портрет может стать синтезом индивидуальных черт и характерных особенностей отдельных членов человеческого общества. И если даже их не называть по имени — они все равно могут надолго запомниться зрителю в силу своей неповторимой выразительности и характерности, благодаря своей жизненной достоверности. Даже если это не Толстой, не Гагарин, не Брумель, не Дзержинский, а, например, рядовая медицинская сестра, такая, как Екатерина Демина из «Катюши», С. С. Смирнова и В. Лисаковича.

...Пройдут еще годы, и тот же Боссак, полемизируя с апологетами «правды голого факта», скажет на Краковском кинофестивале 1966 года: «Осмотр окружающего нас мира уже давно выполнен, и пора отправиться в другое путешествие — к человеку».

...Боссак, говоря о польском документальном фильме и отмечая, что он должен призывать к полезному, положительному беспокойству, утверждает, что творчески мыслящий документалист не может и не хочет быть только механическим регистратором факта. А что же ему остается кроме фактов? — спрашивает Боссак. О, не так мало! Остается художественный метод, собственный творческий процесс... Остается отношение к теме. Ведь документальный фильм — имеется в виду хороший фильм — лишь тогда является правдивым и подлинным фильмом, а не голой информацией, когда он атакует не только разум, но и чувство зрителя, если он воздействует эмоционально.

Боссак говорит:

— Когда я слышу упрек в том, что документальное кино перестает интерпретировать действительность, что оно не укладывает ее на операционный стол, чтобы извлечь из-под оболочки фактов более глубокое и существенное содержание, я отношусь к этому со всей серьезностью. Однако я полагаю, что критика эта адресована не к жанру, а именно к документалистам-регистраторам, документалистам-копировальщикам. В конце концов, формула творческой интерпретации действительности относится не только к документальному кино. И потому, быть может, стоит вспомнить, какие трудности были в этой области у других, имеющих богатые традиции и опыт творчества...

И почти всегда в этом случае Боссак с удовольствием приводит замечания своего любимого критика Кароля Ижиковского из его книги «Чары натурализма»:

«Это только кажется, будто действительность можно рабски копировать... Художники-экспрессионисты справедливо протестуют против умаления живописи, против сведения ее роли к фотографированию... Но у поэзии нет копировальных аппаратов... Копирование — функция воображения».

— А мы,— добавляет Боссак,— прежде всего имеем дело с копировальным аппаратом, и отсюда — постоянная хроническая угроза атрофии и мозга и воображения. Документалисты оказываются фотографами с тем только, что они располагают более совершенной аппаратурой. Однако, довольные собой, коллекционеры фактов, рабы камеры и микрофона далеко не творческие работники — точно так же, как нельзя назвать художниками тех, кто набил себе руку на интервью и монтаже, даже если они это делают с высоким профессионализмом...

И он снова возвращается к К. Ижиковскому, вспоминая одну его мысль, которая, по словам Боссака, как нельзя более подходит для определения трудностей создания документального фильма.

«Если нас коробит от того,—пишет Ижиковский,— что какой-либо из авторов просто копирует действительность, то было бы точнее и правильнее назвать это копированием неких избитых уже образцов трактовки действительности...»

Боссак видит в этих словах ключ к пониманию трудностей в документальном кинематографе. Он с горечью констатирует, что документальное кино слишком часто ограничивается регистрацией и механическим копированием избитых уже образцов трактовки тех или иных жизненных явлений. А между тем самостоятельное, творческое толкование фактов — вопрос интеллектуальных возможностей, фантазии, наконец, интуиции, то есть вопрос дарования и таланта автора.

Там, где мы ограничиваемся показом внешней оболочки правды с помощью фактов, заснятых на пленку и записанных на звук, наступает кризис. Творчество документалиста —это правда самого высшего порядка. Дзаваттини в таких случаях говорит, подчеркивает Боссак, о «крике действительности»... Это вопрос овладения киноязыком и прежде всего вопрос собственного авторского отношения к действительности, собственного убеждения и личного воображения...

Теоретические положения Боссака развиваются в его творчестве, в творчестве его учеников и последователей.

Документальному кино больше, чем любому другому виду киноискусства, присущи описательность, информационность, дидактическая ограниченность. И повышенный интерес к документальному кино, наблюдаемый сегодня почти везде, где есть киноискусство,— результат в первую очередь обостренного желания человека лучше познать себя и окружающий мир. Не случайно так велик в наши дни интерес читателей к произведениям мемуарного,

биографического и очеркового жанра. Не случайно многие талантливые кинематографисты в различных странах мира считают, что документальному кино на его нынешнем уровне доступны и психологический анализ и история формирования человеческой личности. Именно этим вызвано, в частности, широкое распространение за последние годы так называемого «анкетного кино», кино вопросов и ответов. Человек заговорил с киноэкрана и с экрана телевизора. Без подсказки, шероховато, искренне и просто, как когда-то говорили вертовские бетонщица и парашютистка.

Но со временем сам прием киноанкеты превратился в некий эталон киноправды и в силу своего бесчисленного повторения (как это часто бывает!) подражателями и просто неталантливыми людьми где-то стерся, примелькался и тем самым утратил свою познавательную и впечатляющую силу. Хотя при этом совершенствовались технические средства кинорепортажа, скрытых, незаметных для объекта съемки кинонаблюдений и самых изощренных приемов регистрации подлинных звуков жизни.

Многие вопросы, задаваемые документалистами случайным людям, оказались банальными и скучными, так же, впрочем, как и ответы, многие уловленные в жизни «комплексы» — ловко подтасованными режиссерами, а некоторые хитроумные «невидимые» наблюдения — случайными и преходящими, не имеющими ничего общего с реалистическими задачами отражения действительности, ее типизации средствами киноискусства. Документальный кинематограф обогатился в техническом отношении, но вместе с новой техникой в некоторых странах родилась эстетика замочной скважины.

Польские документалисты очень осторожно относятся к кинематографу вопросов и ответов. Прекрасно понимая возможности скрытой камеры, они тем не менее во многих своих лучших работах используют методы открытой съемки, пытаясь сделать глаз кинообъектива прямым союзником того, на кого он направлен. Выбор темы, острота проблемы, избранная документалистом, здесь играют чуть ли не главную роль. То, что волнует автора, в той же степени должно тревожить и его документального героя — так бы я сформулировал польское отношение к открытой съемке,— и камера не мешает людям непосредственно, жизненно выражать себя перед аппаратом. Это большое, тонкое, сложное искусство, и им прекрасно овладели польские документалисты. Они понимают, что там, где интерес или человеческая эмоция сосредоточены, по словам Е. Теплица, «на чем-то более интересном, чем киноаппарат»,— последний не мешает ходу событий.

Лучшие фильмы Тадеуша Яворского, снятые открытой синхронной камерой, предельно убедительны и достоверны. И есть еще одна незначительная на первый взгляд деталь, которая усугубляет подлинность происходящего в его работах, по сравнению со звуковыми съемками при помощи микрофона и скрытой камеры. В скрытых съемках артикуляция губ говорящего с экрана человека, записанного на магнитофон, почти всегда не соответствует звуковым словообразованиям. Невольно нарушается подлинность всей атмосферы, зрителю кажется, что говорящий человек записан в тонателье. А чуть-чуть зародившееся в его сознании сомнение способно подорвать доверие к кинодокументу, может быть, обладающему в целом большим и серьезным жизненным содержанием.

Великолепный фильм «Возвращение корабля» польского режиссера Мариана Мажиньского пронизан такой звуковой атмосферой, которую невозможно оторвать от происходящего в кинокадрах.

Какое-то особенное чувство и такт не позволили ему задавать прямые вопросы людям, впервые после долгой, многолетней разлуки увидевших родные берега. Мажиньский пристально наблюдает за их поведением, его интересует правда характеров и отношений близких друг другу людей — и тех, кто приехал, и тех, кто встречает. Здесь целая гамма чувств, точно и выразительно отобранных режиссером и создающих, таким образом, свою, самобытную драматургию вещи. И все время в картине как бы исподволь звучит сама жизнь. Невозможно забыть бесстрастного, кажется, даже невозмутимого человека с рупором, собирающего родственников приехавших людей,— взволнованные реплики и характерные для этой атмосферы шумы. Невольно подумываешь о том, что самый рискованный ответ на вопрос — «В чем состоит ваше главное, сокровенное желание?»— не может соперничать с этой честной, проникновенной звукосъемкой...

В совершенно иной манере, но также серьезно, глубоко, с позиции поисков подлинной киноправды осмыслены и сделаны такие фильмы, как «Рождение корабля», «Плоты», «Птицы», «Люди в пути», «Портрет дирижера», «Варшава» (Л. Перского) и значительно раньше «Наводнение» Боссака, где звуковая стихия наполнена жизненной естественностью и ее нельзя оторвать от изобразительной части.

По всей вероятности, многие фильмы «прямого кино» и «киноправды» вынуждены были решать формальные и производственные задачи телевидения, а не собственно документального кинематографа. Отсюда их растянутость, ритмическая монотонность, однообразие драматургической палитры, склонность к ограниченным приемам интервью.

— Однако,— утверждает Ежи Боссак,— по моему мнению, это противоречит самой природе, самому естеству документального фильма. Потому что

время документалиста более ценно, потому что его— этого времени — меньше, потому что, наконец, им нужно распоряжаться иначе, нежели в телевидении, а также и потому, что достижение абсолютной свободы, естественности поведения и полной искренности высказывания того или иного человека, окруженного техникой и необходимым оборудованием для съемки фильма, гораздо более затруднено, чем в телевидении, а в кино часто попросту невозможно...

Регистрация на пленке сырого материала имеет смысл для последующих социологических или исторических исследований, но почти всегда терпят неудачу попытки зафиксировать на кинопленке те события, которые значительно лучше удаются так называемому непосредственному телевидению при помощи прямой передачи.

«Телевизионный» метод, применяемый в документальном кино, может привести к отказу от законов отбора, композиции и конструкции заснятого материала. Хорошо известно, что многие снятые на пленку телефильмы монтировались в трех или даже четырех вариантах, что они сокращались или увеличивались в зависимости от пожелания заказчика. Можно ли в таких случаях серьезно говорить о художественных концепциях, логической последовательностью которых были бы та или иная драматургическая основа, оригинальная авторская композиция,—в применении к документальному кинематографу?

Может ли вне авторского начала и драматургии документальное кино стать школой общественного воспитания? Со своей формулой документалистики, со своей перспективой развития, со своей традицией и своим зрителем!.. И когда вновь и вновь возникает разговор о Вертове как о «духовном прародителе» современного документализма — о том самом человеке, который воодушевил на благородную и дерзкую борьбу «стартовцев»,— невольно вспоминаешь, с каким тонким чувством композиции организованы его картины. Не потому ли теперь нас так волнуют документальные съемки, проведенные более тридцати лет назад для фильма «Симфония Донбасса» (или «Энтузиазм») в технических условиях, столь не похожих на сегодняшние. А ведь логика «Энтузиазма» очень ясна, у него своя продуманная и четко выстроенная изобразительная и звуковая система. Звуки праздничного парада и состояние людей, застигнутых в процессе труда, создают тот самый, как принято теперь выражаться, контрапункт, который рождает образ времени и творческого созидания. В этом тема энтузиазма нашла свою органическую формулу, свой прием, свой авторский ход.

...Инсценировка... Во многих «документальных» лентах она выступает в самой прямой, неприкрытой форме. И это, между прочим, еще одна опасность, с которой ведут последовательную борьбу польские мастера документального фильма. Да, иного документалиста иногда из самых лучших побуждений тянет расширить возможности показа, ему хочется более свободно распоряжаться событиями, которые разыгрываются независимо от него перед объективом кинокамеры. Боссак называет это рискованное стремление обогатить психологическую характеристику людей с помощью актера или инсценировки «фабуляризацией документа».

Чаще всего результаты такой фабуляризации на экране выглядят очень жалкими, вызывают чувство неловкости... «И мы получаем не столько обогащенный художественными элементами документальный фильм, сколько что-то вроде игрового фильма н а л ь г о т н ы х у с л о в и я х»,— указывает Боссак.

Итак, в лучших своих произведениях польские документалисты — ученики и последователи Ежи Боссака — порывают с методами голого иллюстрирования общеизвестных тезисов и лозунгов, выступают как исследователи социальной жизни общества, стремясь к анализу и обобщению, адресуясь к разуму и чувству людей. Боссак и его единомышленники выступают против модных представлений о документальном кино как о «потоке жизни», лишенном драматургической формулы и авторского своеобразия. Они отвергают такую намеренную организацию материала, которая может привести к инсценировке, а значит, к неправде: тем самым в конечном счете документальное кино лишается своего самого главного качества — достоверности.

...В непрестанных поисках нового, в спорах, в борьбе за подлинно реалистический документальный кинематограф проходит вся творческая деятельность Боссака. У него была далеко не легкая судьба. И многое давалось с большим трудом и внезапными разочарованиями. Но он упорно шел своим путем. Не случайно он писал о себе и о польской документальной кинематографии в дни празднования ее первого двадцатилетия:

«Это мое первое двадцатилетие, которое я не списываю в число потерь. В число потерь я списываю не только годы войны, но все — кроме учебы,— что я делал до войны. Признание это кажется мне особенно горьким, поскольку накануне 1939 года я был уже зрелым человеком...»



АНГЛИЯ

Информацию о фильме «Чужой в доме» — новой работе режиссера Пьера Руве — рекламный отдел прокатной организации «Рэнк» начинает так:

«Об этом фильме, съемки которого только что закончились на принадлежащей фирме «МГМ» студии «Элстри», его продюсер Димитри де Грюнвальд заявляет, что дети и родители должны смотреть его раздельно, а обсуждать сообща».

«Чужой в доме» — экранизация романа Жоржа Сименона, где детективный сюжет «положен» на проблему взаимоотношения поколений. Главные роли — отца и дочери — исполняют в фильме пятидесятишестилетний Джеймс Мэсон и двадцатидвухлетняя Джеральдина Чаплин.

В заявлении для представителей печати продюсер фильма сказал, что «проблема взаимонепонимания между поколениями существует во всем мире, однако в последнее время наиболее драматичные формы она принимает в Англии и в США».

Любопытно, что, признавая значительность и важность трактуемой в фильме проблемы, исполнители центральных ролей заявили в то же время, что лично для них проблемы этой не существует. «У меня никогда не возникали трудности в общении с моими детьми», — сказал Джеймс Мэсон. А Джеральдина Чаплин, говоря об этой же проблеме, заявила, что перед ней «она также не стоит... отец мой принадлежит к тем людям, которые всегда молоды духом».

●

Случается порой так, что старое, хорошо всем известное произведение долгие годы не привлекает никакого внимания кинематографистов, а потом вдруг к нему обращаются одновременно и независимо друг от друга совершенно различные художники.

Так произошло со знаменитым, известным детям почти всего мира сказочным повествованием о добром докторе, врачующем домашних и диких животных и попадающем в различные передряги в дебрях Африки. Нашим соотечественникам он известен под именем доктора Айболита, но немногие знают, что сказка Корнея Чуковского основана на знаменитой английской книге о «зверином докторе» Дулиттле, написанной еще в прошлом веке.

Почти одновременно с советским фильмом «Айболит-66» на экраны Запада выходит фильм английского режиссера Ричарда Флейшера «Доктор Дулиттл». Любопытно, что даже по жанру оба фильма совпадают — фильм Флейшера является «мьюзиклом». Дальше начинаются различия: животные в фильме английского режиссера — и обезьянка Чичи и страждущие от недомогания дикие звери — вполне настоящие, в съемках фильма, как сообщает печать, участвовало огромное количество животных, что взвинтило стоимость фильма до весьма внушительной цифры — 15 миллионов долларов. Заглавную роль исполняет один из самых выдающихся мастеров мирового кино — Рекс Харрисон.

БОЛГАРИЯ

Осенью прошлого года в Варне, где еще не утихли страсти после фестиваля болгарских фильмов, открылся новый кinoсмотр. Каждый вечер в Доме художественной самодеятельности включались проекторы; просмотры начинались мультипликационной заставкой — сердитый Марс точит свой меч, рушит колонны и античные статуи, и когда бог войны переносится в наше время, его всепоражающий меч превращается в факел, языки которого — флаги стран-участниц. Этим коротеньким сюжетом, поставленным по идее солдата Славчо Бакалова, страна-инициатор отметила возникновение нового уникального по идее фестиваля демонстрации достижений киностудий армий, входящих в Варшавский пакт. Демонстрация эта проходила под девизом: «Единые, непобедимые» и не имела характера соревнования, но журнал «Фильмови новини» называет лучшей картиной смотра представленную хозяевами публицистическую ленту «Янки» («Армия без морали») режиссера Генчо Генчева и оператора Веселина Донова.

Публицистический раздел был обширен на фестивале, рецензенты упоминают еще венгерские фильмы «Сражающийся Вьетнам» и «Слушаю, господин!», польскую картину «Фельдпост «Остен», отмечая их гуманистический пафос, но тем не менее эти произведения составляли всего лишь одну из четырех жанровых групп (возможно, наиболее репрезентативную) продукции армейских студий, показанной в Варне. Выделяются еще «документы о жизни армии» («Пограничная застава» Неделчо Нанева, «С 4 до 9 часов вечера» венгра Кароя Киша и особенно «Служу Советскому Союзу» киргизского режиссера М. Убукеева); сатирические короткометражки («Добрый мир ценнее золота», Чехословакия) и учебно-инструктивные фильмы («Ракеты на страже» румына Иона Островского, «Спортивная тренировка летчиков» Вилли Урбанского из ГДР).

Просмотры сопровождались творческой дискуссией, основой для которой послужил вступительный доклад секретаря Союза кинематографистов Болгарии Рашо Шоселова. Как бы подводя итоги фестиваля, журнал «Фильмови новини» пишет: «Если учение «Влтава» продемонстрировало военную мощь социалистических армий, фестиваль показал силу их культурного вооружения. Стало ясно, что одни и те же проблемы волнуют армейских киноработников, а художническая трактовка этих проблем подтвердила единство их взглядов и стремлений».

ГДР

Через десять дней после своего шестидесятилетнего юбилея прогрессивный западногерманский режиссер Вольфганг Штаудте посетил столицу Демократической Германии, где ему был оказан теплый прием. Юбиляру был преподнесен оригинальный подарок — только что вышедший из печати, еще пахнущий типографской краской экземпляр монографии «Кинорежиссер Вольфганг Шта-



удте». Его преподнес режиссеру автор книги киновед Хорст Книч. «Очень тяжело,— сказал Штаудте об условиях работы в ФРГ,— хотеть улучшить мир на деньги людей, которые считают этот мир нормальным».

●

За 12 лет существования Немецкая Высшая школа киноискусства в Бабельсберге выпустила 500 режиссеров, операторов, киноведов и других киноспециалистов. Наряду с гражданами Германской Демократической Республики в институте обучались и обучаются студенты из Алжира, Франции, Греции, Гватемалы, Перу, Сирии, Венесуэлы, Вьетнама.

●

Началась работа над экранизацией романа Ганса Фаллады «Маленький человек — что же дальше?». Картину ставит режиссер Ганс-Йоахим Каспржик, написавший совместно с драматургом Клаусом Йорном сценарий фильма. Это уже второе обращение Йорна и Каспржика к творчеству выдающегося немецкого писателя. В 1964 — 1965 годах они осуществили постановку телевизионного четырехсерийного фильма «Волк среди волков», в основу которого положен одноименный роман Фаллады.

В интервью с корреспондентом журнала «Фильмшпигель» Клаус Йорн сказал, что в планах их творческой группы — экранизация еще одного известного романа того же писателя — «Каждый умирает в одиночку»: «Двадцать лет немецкой истории предстанут увиденными писателем, глубоко познавшим свое время».

Главные роли в фильме «Маленький человек — что же дальше?» исполняют популярные актеры ГДР Арно Вишневски (Пиннеберг), Ютта Гофман (Лемхен), Инга Келлер, Вольф Кайзер; Хорст Дринда, Ганс Хардт-Хардтлоф, Ганс-Дитер Кнауп и другие.

●

Документальный фильм «Союзники» режиссера Юпа Гуискена, посвященный истории разгрома гитлеризма, содержит немало разысканных в киноархивах интересных кадров и эпизодов второй мировой войны. Постановщик фильма попытался ответить на вопрос, волнующий сегодня человечество: разве народы принесли в жертву миллионы жизней, чтобы нацистские генералы теперь могли занять командные посты в НАТО и протянуть руки к атомному оружию, готовя на немецкой земле новую войну? Фильм «Союзники» завершается капитуляцией «третьего рейха». Зрители встретятся на экране со свидетелями этого знаменательного акта, живущими ныне в Москве, Вашингтоне, Париже, Лондоне; разделенные континентами, они помнят о главном — мир в Европе может быть установлен только на основе принципов, которые создали участники антигитлеровской коалиции.

●

Творческий коллектив студии документальных фильмов и хроники ДЕФА, выпустивший недавно антифашистский репортаж «Смеющийся человек» (режиссеры Вальтер Хейновски и Герхард Шойман, оператор Петер Хельмих), завершает новую работу. «Героем» документального фильма «P. S. к «Смеющемуся человеку» будет все тот же «Конго-Мюллер», майор наземных войск, ландскнехт колонизаторов.

На этот раз авторы поставили цель — не только рассказать об африканских «подвигах» палача конголезского народа, но и проследить его жизненный путь. Они взяли серию киноинтервью с рядом граждан ГДР — один из них учился с Мюллером в школе («Зигфрид нормальный был мальчик, не глупый, только очень ленивый»), другой вместе с ним был в лазарете, третий служил с ним уже после войны — в американской армии (они характеризуют Мюллера как неисправимого милитариста). Так из рассказов бывших коллег вырисовывается портрет этого уголовного преступника, готового на любое «дело», готового влезть в любую авантюру, лишь бы побольше платили.

Наибольший интерес вызовут интервью, которые авторы фильма взяли на улицах западногерманского городка Ланген, где до недавнего времени проживал Мюллер вместе с женой и дочерью. Мужчины, женщины, пожилые, молодые, соседи Мюллера без тени возмущения, спокойно и деловито рассказывают: да, в их городке живет Зигфрид Мюллер, они даже могут показать его дом, а кто он такой и чем знаменит, это никого не интересует. Правда, один из сограждан вспоминает, что он где-то читал, что Мюллер воевал в Африке. И все — полное равнодушие, абсолютная политическая аморфность. (Ну воевал, ну убивал, а нам-то что?) Фильм завершают снятые скрытой камерой кадры — Мюллер с семьей в Южно-Африканской Республике, вот он гуляет в парке, осматривает памятник войны, не может оторвать глаз от пушки; вот он обедает в ресторане, где перед ним услужливо хлопочет чернокожий официант; вот он кормит уток на озере. Он — любящий отец, примерный муж, этот убийца, гуляющий на свободе.

Новая работа студии ДЕФА — это обвинительный акт не только против недобитого фашиста Мюллера, но и против колонизаторов любой марки, не брезгующих помощью таких «идейных» борцов против коммунизма.

ДАНИЯ

На экраны вышел новый фильм «Братья и сестра», снятый по одноименному роману Х. С. Браннера. В фильме снимались известные датские актеры Бент Роте, Пребен Лердорфф Руе. Режиссер фильма Юхан Якобсен.

●

В творчестве датского кинодокументалиста Йоргена Рооса значительное место занимает цикл фильмов, посвященных крупнейшим деятелям национальной культуры — писателям Х. К. Андерсену и М. А. Нексе, композитору К. Нильсену, полярному исследователю К. Расмуссену. Последняя его короткометражная картина—об известном кинорежиссере Карле-Теодоре Дрейере. Роосу не впервой сотрудничать с выдающимся



мастером: в сороковые годы они вместе создали документальные ленты «Шекспир и Кронборг» и «Кроген и Кронборг».

В фильм вмонтированы короткие, но точно и выразительно подобранные фрагменты из дрейеровских фильмов, а также запечатленные на пленке во время создания последней его картины «Гертруда» репетиционные моменты, но главное — сам Дрейер, комментирующий эти фрагменты, размышляющий о киноискусстве. Как пишет рецензент газеты «Ланд ог фольк», «Дрейера почти все время снимают крупным планом, и вы получаете редкую возможность изучать, познавать этого великого человека, восхищаться тем, как благородно и искренне держится он в этом чистилище, как упрямо и неторопливо подыскивает он самые точные и простые слова для выражения своей гордой мысли». Судя по отзывам печати, Дрейер развивает в этом своеобразном киноинтервью свои размышления о стиле как авторском мировоззрении, определяет значение сценария, содружества режиссера с актером. Газета «Ланд ог фольк» подчеркивает, что фильм может стать неоценимым материалом для всех киноакадемий мира.

ИСПАНИЯ

Клаудии Кардинале и Чарлтону Хестону присуждена «Премия Апельсин», которой удостаиваются актеры и режиссеры, наиболее любезно ведущие себя по отношению к печати. «Премия Лимон», вручаемая кинематографистам, проявляющим по отношению к печати «неотзывчивость», присуждена Элизабет Тейлор и Орсону Уэллесу. Эти традиционные премии присуждали испанские журналисты.

ИТАЛИЯ

Начал выходить новый журнал «Документальное кино» — первое в Италии периодическое издание, посвященное искусству кинопублицистики. В двух первых номерах помещены статьи, освещающие проблемы и положение документального кино в Италии, в частности, рассматривающие вопрос об отношении правительственных органов к документальному кино, рецензии на фильмы, отчеты о фестивалях, различные информационные материалы. Привлекают внимание большая статья о творчестве Криса Маркера и текст документального фильма о Сицилии, принадлежащий перу писателя Леонардо Шаши (ставит этот фильм режиссер Джанфранко Мингоцци). В числе авторов нового журнала — Чезаре Дзаваттини, Либеро Биццари, Вирджилио Този, Лино Миччике и другие известные документалисты. Редактор журнала Дж. Ф. Аллиата.

●

Популярный киноактер Уго Тоньяцци дебютирует в качестве режиссера — он ставит фильм «Свисток в носу». Это трагикомическая история богатого промышленника, страдающего странной болезнью — свистом, который в самые неподходящие моменты раздается из носа,— и пытающегося от нее излечиться. Сценарий фильма написан по рассказу писателя Дино Буццати, тяготеющего к сатирическому и фантастическому жанрам. Главную роль исполняет сам Уго Тоньяцци. Вместе с ним снимаются Ольга Вилли, Франка Беттойя, Сандро Квазимодо (сын лауреата Нобелевской премии поэта Сальваторе Квазимодо).

●

В Риме состоялось присуждение ежегодных премий «Серебряная маска» артистам театра, кино, телевидения и эстрады. В области киноискусства премий удостоены Витторио Гассман, Антонелла Луальди, Джульетта Мазина, Альберто Сорди, Уго Тоньяцци. Моника Витти получила премию как драматическая актриса, а Марчелло Мастроянни — за участие в мьюзикле «Чао, Руди!», в котором он воссоздал образ знаменитого Рудольфо Валентино.

●

Прогрессивная печать подвергает резкой критике организаторов недавнего кинофестиваля «Международные встречи в Сорренто» за неудачный выбор представленных на нем итальянских фильмов. На фестивале Италия показала фильмы «Приятные ночи» (режиссеры Криспино и Лючиньяни) и «Ведьма в любви» (режиссер Дамиано Дамиани). «Речь идет о двух фильмах,— пишет «Унита»,— которые, помимо того что они ничего собой не представляют в художественном отношении и неприятно поражают вульгарностью актерского исполнения, делают ставку на фольклор и пресловутую «симпатию» и «живость характера» итальянских персонажей — таких, какими их якобы представляют себе и желали бы видеть зарубежные зрители. Оба эти фильма пусты по содержанию и банальны по изобразительным средствам, и их присутствие на фестивале, который требовал очень тщательного отбора, ничем не оправдано».

●

Пьетро Джерми заканчивает в Риме съемки нового фильма «Святой». Это еще одна сатирическая социальная кинокомедия, высмеивающая итальянские нравы. Герой ее — известный римский скрипач по имени Серджо Мазини—состоит в браке одновременно с тремя женщинами, от которых у него дети и которых он нежно любит. «В моем фильме нет ничего аморального, эротического,—говорит Джерми в интервью журналистам.— Напротив, это, можно сказать, рождественский фильм о человеке, попавшем в определенные условия и героически несущем бремя семейной жизни». Парадоксальный фильм Джерми скоро будет готов. Главную роль исполняет впервые снимающийся у Джерми актер Уго Тоньяцци, среди исполнительниц женских ролей — популярная Стефания Сандрелли.

В ходе интервью режиссер высказался в пользу черно-белых фильмов, верность которым он сохраняет. Цветное кино, по мнению Джерми, должно быть оставлено зрелищным, постановочным лентам, а не произведениям интимного, камерного характера. На вопрос, предполагает ли он сам еще сниматься в кино, Джерми ответил, что работа актера для него представляет собой пройденный этап. Режиссер вынашивает проект нового фильма, к работе над



которым он надеется приступить после «Святого». Это будет острая сатирическая комедия, бичующая итальянскую бюрократию.

●

Паскуале Феста-Кампаниле начинает съемки сатирического фильма «Пояс верности» (имеется в виду пояс из железа и кожи, который в далекие времена муж перед отъездом в путешествие надевал на жену).

Режиссер пояснил, что фильм не будет приключением в боккаччевском духе, как может показаться из названия: он постарается раскрыть в нем многие стороны социальной жизни.

Героиня (Моника Витти) выступает рьяной защитницей если не равноправия полов, то уж по крайней мере таких требований, которые даже в средние века казались сумасшествием. Ее партнера играет Тони Кертис.

●

В Риме идут съемки фильма «Из-за любви и из-за магии», который его создатели называют «первой итальянской музыкальной комедией на экране» (по-видимому, имея в виду современную форму этого жанра). Ставит фильм популярный режиссер Дуччо Тессари—автор сценария «За пригоршню долларов» и режиссер фильма «Пистолет для Ринго». Теперь Тессари, по его словам, занят поисками другого нового для Италии жанра после «вестерна», столь быстро выродившегося на итальянской почве из-за бесчисленных ремесленных поделок,—он решил перейти к музыкальному ревю и кинокомедии. В фильме снимается молодой певец Джанни Моранди, антивоенные песни которого подвергаются цензурным преследованиям и который пользуется большой любовью итальянской молодежи. Вместе с Моранди снимается эстрадная певица Мина, актрисы Сандра Мило и Розмари Декстер. В интервью газете «Паэзе сера» Моранди заявил, что через два года он перестанет выступать и займется какой-нибудь более спокойной профессией, например разведением домашней птицы. Тессари, споря с ним, сказал, что двадцатидвухлетний Моранди имеет замечательные задатки киноактера, его актерские способности гораздо глубже музыкальных. На это Моранди посоветовал Тессари бросить режиссуру и стать тоже певцом, так как он сочиняет прекрасные песни и обладает приятным голосом. За этой полушутливой частью интервью последовала более серьезная, в которой Тессари выразил свою уверенность в силе и жизнеспособности итальянского подлинно художественного кино. В Италии, сказал он, почти нет талантливых молодых режиссеров (за исключением Марко Беллоккио, творчество которого вызывает такую острую полемику), старшее поколение режиссеров переживает полный упадок, зато итальянское киноискусство, как никакое другое, ни французское, ни английское, не говоря уже об американцах, заботящихся преимущественно о коммерческом успехе, располагает мощными и активными кадрами кинорежиссеров среднего поколения — это Франческо Рози, Нанни Лой, Джилло Понтекорво, Пьер Паоло Пазолини и некоторые другие.

ПОЛЬША

Статью «Связи польского кино с заграницей» из журнала «Экран» (1966, № 45), конкретную и насыщенную цифрами, нужно рассматривать как своеобразный деловой отчет. Здесь акцентируются не вопросы творческого порядка, но количество договоров о продаже картин, размеры валютных поступлений, статистические показатели. Сюжетом статьи становится деятельность предприятия «Фильм польский».

Дебют был скромным: в 1947 году продан всего один художественный фильм (в 4 страны) и 8 короткометражных (в 19 стран). В 1965—139 художественных и 444 короткометражных. За двадцать лет (1947—1966) польские фильмы демонстрировались в 78 странах. Развился экспорт услуг — в 1963 году плата за помощь, оказанную польскими кинематографистами, составила 161 000 валютных злотых; в 1966 году доходы по этой статье только за три квартала поднялись до 1 071 000 злотых. 50 процентов этих сумм идет на приобретение современного оборудования для студий. Расширились личные контакты польских кинематографистов с зарубежными коллегами: за последние пять лет за границей побывало 490 режиссеров, 275 актеров, 20 кинохудожников, 1496 представителей других специальностей. Но, пожалуй, самым главным показателем финансового «здоровья» польского кинематографа журнал «Экран» считает факт, что доходы от экспорта картин перекрывают расходы на импорт.

Цифровое красноречие этой и многочисленных подобных статей не вызывает энтузиазма у критика журнала «Фильм» Ежи Плажевского, который отмечает, что зрители некоторых социалистических стран не знакомы со многими из тех польских фильмов, которые у себя на родине считаются достижениями киноискусства (например, «Эроика», «База мертвых», «Косоглазое счастье», «Мать Иоанна от Ангелов», «Поезд», «Нож в воде»). Больше круглых процентов плана критика беспокоит полнота представлений о польском кинематографе за границей: «...выполнение, например, 10 процентов плана при помощи продажи «Пассажирки» или «Познанских соловьев» (если кто-нибудь на таковых польстится) выглядит одинаково. Работник «Фильма польского» может иметь даже дополнительное удовлетворение, если ему удастся уговорить заграничного контрагента на покупку фильма, мягко выражаясь, неудачного. Но польская культура?»

●

Среди картин, выпущенных за последнее время студией документальных фильмов в Варшаве, значительный интерес представляют две новые работы известного режиссера Владислава Форберта. Первая из них называется «Вроцлавский эксперимент». Это одночастевый публицистический киноочерк о ходе выполнения предпринятой еще в 1960 году большой программы перестройки и модернизации 77 небольших городов Вроцлавского воеводства. Пер-



вая фаза выполнения программы включала в себя работу по полной реконструкции пятнадцати городов. Фильм показывает их облик до начала реконструкции и ныне: города «помолодели», условия жизни в них значительно улучшились.

С большим успехом идет на экранах страны и второй фильм, в создании которого принимал участие Форберт (его соавторами были Хелена Леманьска и Славомир Славковский), — «Два дня в Пекине». Группа польских кинематографистов, проводившая съемки во Вьетнаме, проездом на родину задержалась в столице Китая. Это были дни празднования 17-й годовщины со дня создания КНР, и власти отдали хунвэйбинам распоряжение проявлять в эти дни сдержанность по отношению к иностранцам, прибывшим на празднества, и даже не препятствовать им пользоваться фото- и киноаппаратами. Таким образом, Форберту, Леманьской и Славковскому удалось запечатлеть на пленке облик Пекина в дни так называемой «пролетарской культурной революции». На экране многотысячные колонны подростков, размахивающих книжечками с изречениями Мао Цзе-дуна и хором скандирующих цитаты из его трудов; художественные музеи, где выдающиеся создания классического китайского искусства заменены портретами Мао и его высказываниями; уличные витрины, в которых на протяжении многих кварталов выставлены только портреты и книги Мао; магазины культтоваров, где единственным «культтоваром» является опять-таки портрет Мао; автомашины советских марок, «переименованные» в «антиревизионистские», и т. п.

●

Ноябрьский (за 1966 год) номер польского ежемесячника «Кино» в значительной своей части посвящен советскому кинематографу. Открывается номер редакционным вступлением, которое можно было бы назвать передовой, если бы не его необычная, по нашим понятиям, для передовиц краткость. Именно эта краткость и позволяет нам привести это редакционное вступление (оно называется «Пример») полностью:

«О роли и значении советского киноискусства можно писать бесконечно. Речь здесь идет не о том, чтобы высаживать давно распахнутые двери и напоминать еще раз, чем явились в развитии самого молодого из искусств художественные откровения «Броненосца «Потемкин», «Земли» и «Чапаева».

Будем говорить о делах более близких по времени, о сегодняшнем дне. Можно соглашаться или не соглашаться со стилистическими концепциями тех или иных советских фильмов, нам могут нравиться или не нравиться работы тех или иных режиссеров. В восприятии произведений искусства редко царит единомыслие, и стремление к созданию атмосферы всеобщих восторгов едва ли принесло бы пользу.

Существует, однако, некий постоянный и главный элемент советской кинематографии —и былой и современной,— элемент, который все мы единодушно горячо приветствуем,— ее гуманизм. И в выдающихся, и в более скромных, даже в средних по своим достоинствам советских фильмах, в художественных свершениях масштаба «Обыкновенного фашизма» и «Гамлета», и в многочисленных, почти незаметно проходящих по экранам картинах республиканских студий никогда не исчезают из поля зрения человек, его труд и усилия, его поражения и победы в борьбе за то, чтобы сделать мир лучше и справедливее.

Общественная страстность— вот движущая сила творческих поисков советских кинематографистов. Они не забыли смысла произнесенных более сорока лет назад слов о том, что в социалистическом государстве кино является важнейшим из всех искусств».

Среди других материалов, посвященных советскому кино, значительный интерес представляет подборка «Говорят советские кинематографисты». Это пять интервью: с Сергеем Юткевичем, Андреем Тарковским, Игорем Таланкиным, Михаилом Богиным, Ларисой Шепитько, которые, отвечая на вопросы интервьюера, рассказывают о новых работах, замыслах, делятся взглядами на проблемы современного киноискусства.

Не дожидаясь выхода второго, завершающего тома советского «Кинословаря», журнал помещает рецензию на вышедший уже из печати первый том. Автор рецензии известный историк и теоретик киноискусства Ежи Плажевский считает выход первого тома «Словаря» событием не только для советских читателей, но и для кинематографистов и любителей кино в других странах. Автор тем не менее уделяет много места недостаткам и неточностям, которыми, к сожалению, сверх всякой меры изобилует первый том «Кинословаря» и которые значительно снижают его научную ценность. Следует, правда, сказать, что не все конкретные замечания Плажевского в равной мере обоснованы, однако с подавляющим большинством из них трудно спорить: автор приводит убедительные примеры поверхностных, а порой и попросту неверных характеристик, а также многочисленных, подчас чуть ли не анекдотических ошибок фактического свойства. При всей их серьезности замечания Плажевского выдержаны, однако, неизменно в дружеском, объективном тоне, и в конце рецензии он выражает уверенность, что «недостатки этого поистине пионерского труда могут быть, без сомнения, устранены либо уже во втором томе, либо в последующих изданиях, которых «Словарь» бесспорно заслуживает».

Кинематографиям советских республик посвящена большая статья молодого кинокритика Войцеха Вежевского. Автор прослеживает историю становления национальных кинематографий, уделяет много места недавним достижениям кинематографистов Армении, Грузии, Молдавии, Украины, Киргизии и других советских республик.

В номере помещен также подробный обзор журнала «Советский экран». Двадцатипятилетие со времени окончания работы С. Эйзенштейна над сценарием «Иван Грозный» журнал отмечает перепечаткой статьи, написанной им в 1942 году, когда он приступал к непосредственной работе над фильмом.



США

«Ровно двадцать лет прошло с той поры, как предприимчивый молодой человек из Нью-Йорка по имени Стенли Креймер создал кинопроизводственную компанию и стал выдавать один за другим такие возбудившие всеобщие толки фильмы, как «Чемпион», «Отчизна бесстрашных», «Мужчины»...

Так начинает свою статью об одном из известнейших мастеров прогрессивного кинематографа США постоянный кинообозреватель газеты «Нью-Йорк таймс» Питер Барт.

Статью свою Барт назвал так: «Узник системы?». Смысл как всего названия, так и заключительного вопросительного знака станет нам ясен, если мы последуем за ходом рассуждений Барта.

«Сегодня, когда ему 53 года,— продолжает Барт,— стройный, подтянутый, полный энергии, хотя и седеющий, Стенли Креймер с трудом, видимо, может примириться с тем фактом, что вперед вырвалось совершенно новое поколение кинематографистов и что многие из «новичков» считают его чуть старомодным и относятся к нему, как к одному из представителей установившейся системы кинопроизводства».

Так это или не так? Пытаясь ответить на этот вопрос, Барт вспоминает о последних фильмах Креймера, среди которых наряду с такими художественными достижениями, как «Нюрнбергский процесс», были и фильмы менее удачные. Так, например, оценивая последнюю работу Креймера, фильм «Корабль дураков» по роману Кетрин Энн Портер, большинство критиков отмечало его тяжеловесную, малоизобретательную режиссуру. Барт вспоминает и о ряде не осуществленных по тем или иным причинам замыслов Креймера. Режиссеру пришлось отложить на неопределенный срок работу над давно задуманным им фильмом «Андерсонвилль» — драматическим повествованием об одном из лагерей для военнопленных в эпоху гражданской войны в США, фильмом, где режиссер намеревался разработать постоянно волнующую его тему человеческого достоинства. Творческие неудачи, пишет Барт, совпали у Креймера с осложнениями в личной жизни (развод), однако ныне, продолжает автор, все неурядицы, видимо, позади и Креймер снова полон энергии и творческих замыслов, сегодня он опять все тот же enfant terrible Голливуда, каким был и 20 лет назад.

В числе фильмов, над которыми Креймер предполагает вскоре начать работу, картина с участием Кэтрин Хепберн, Спенсера Трэси и Сиднея Пуатье. Предполагаемое название фильма: «Догадайся, кто придет к нам обедать»; он будет посвящен расовой проблеме, а в основу сценария ляжет коллизия, чрезвычайно типичная для США: белая девушка намеревается выйти замуж за негра, однако родители, как его, так и ее, всячески пытаются воспрепятствовать этому. Молодой паре удается, однако, добиться своего.

Барт сообщает любопытную подробность.

В одном из газетных интервью Креймер рассказал вкратце о замысле этого фильма и об его основной сюжетной коллизии. После этого на его имя стало приходить множество писем от людей, столкнувшихся в своей жизни с той же проблемой. Интересно также, что авторы писем, даже те из них, которые в жизни вели себя так же, как обе родительские пары в будущем фильме Креймера, то есть противились «смешанному» браку их детей, одобряли не только постановку, но и решение Креймером этой проблемы. Те из родителей, дети которых ослушались их, писали, что не только примирились со «смешанным» браком, но и рады теперь выбору сына или дочери. А те, которым удалось расстроить «смешанный» брак их детей, выражали сожаление, что воспрепятствовали счастью своего отпрыска. «Можно не сомневаться,—пишет Барт, — что фильму суждено возбудить против себя негодование, как бы ни была трактована в нем исходная ситуация».

Автор статьи сообщает также, что в числе замыслов Креймера — фильм о войне, которую ведут Соединенные Штаты во Вьетнаме.

И, наконец, в заключение автор приводит высказывание самого Креймера, высказывание, помогающее в чем-то ответить на вопрос, вынесенный Бартом в название статьи.

«Работая здесь, — сказал Креймер в беседе с автором статьи, — чувствуешь себя в определенной мере так, словно пробираешься по глубокой траншее. Существует установившийся и неизменный метод работы, установившийся и неизменный метод мышления. Я замечаю с грустью, что немало многообещающих молодых людей, попавших в кинопроизводство с телевидения и начинавших здесь работу полными надежд и мечтаний, спустя недолгое время опускались в эту же траншею, оказывались втянутыми в голливудский образ жизни».

ТУРЦИЯ

Голливудская «Клеопатра» стала символом самых дорогих постановочных фильмов. «Турецкой «Клеопатрой» назвала газета «Джумхуриет» фильм «Чалыкушу» (в переводе на русский язык «Королек»), поставленный режиссером Османом Седеном. Фильм снимался по одноименному роману турецкого писателя Решата Нури, написанному в 1924 году и принесшему ему большую популярность. В своем романе Решат Нури много места уделяет показу жизни простого турецкого народа, его тяжелой доле, критикует постановку народного образования в османской Турции и вместе с тем показывает сложный путь молодой турчанки-учительницы.

Уже не первый раз турецкая кинематография обращается к экранизации этого крупного произведения турецкой литературы.

Фильм «Чалыкушу» стал самым дорогим турецким фильмом. Так, если постановка фильма в среднем обходится в триста тысяч турецких лир, то на этот раз стоимость фильма подскочила до миллиона лир. Фильм охватывает довольно значительный период истории Турции, в нем занято около ста актеров в основных ролях и более тысячи в эпизодических, значительны затраты на декорации.



●

Производство 250 картин в год да еще большой ввоз иностранных лент в Турцию создают исключительно сложные условия для проката в стране отечественных фильмов. Кинотеатры страны не в состоянии справиться с такой массой фильмов. В результате зачастую турецкие фильмы по нескольку месяцев ждут своей очереди, чтобы попасть на экран. В Стамбуле, где зарубежных фильмов демонстрируется особенно много, турецкие ленты вынуждены ждать своей очереди даже по нескольку лет.

ФРАНЦИЯ

Луи Малль ведет съемки фильма «Вор» по роману Жоржа Дарьена; сценарий написан им в соавторстве с его постоянным коллегой Жан-Клодом Карьером, диалоги Даниэля Буланже. Художником по костюмам приглашен тот же Гислен Ури, который «одел» предыдущий — и также цветной — фильм Луи Малля «Вива Мария!».

Оператор — Анри Дека, с которым Малль в свое время делал фильм «Любовники».

Действие фильма относится к концу прошлого века.

Луи Малль отказывается вступать в длинные переговоры с репортерами и отсылает их к аннотации на будущий фильм, выпущенной готовящей его кинофирмой. «Среди ночи человек, взломав дверь, входит в дом, оставленный жильцами. Он методично заходит в одну за другой комнаты, обшаривает их, опустошает. В то же время он предается воспоминаниям, рассказывает о себе. Фильм этот есть одновременно история одной ночи и история одной жизни... Никак не классический фильм «про воровской мир». Скорей обзор жизни и психологии человека, буржуа по рождению и вора по призванию... обзор детальный, почти аналитичный, внимательный к полутонам, к нюансам, к игре оттенков». Главную роль Жоржа Рандаля играет Бельмондо. Кроме него и Женевьевы Бюжоль в картине заняты по преимуществу актеры театра ТНП.

По замыслу режиссера, Рандаль — это своего рода новый Казанова, но не Казанова-аристократ среди распадающегося под игривые припевы аристократического XVIII века, а Казанова-буржуа в обстановке столь же обреченного и самоуверенного буржуазного века девятнадцатого.

●

Карло Понти поразил воображение французских кинодеятелей предложением экранизировать одно из известнейших произведений Андре Мальро «Условия человеческого существования», оказавшее в свое время огромное влияние на поколение французской интеллигенции тридцатых и сороковых годов, в том числе на становление экзистенциализма. Как известно, действие романа связано с событиями Китайской революции, с борьбой Гоминдана и коммунистов.

Андре Мальро дал согласие на эту экранизацию. Сценарий заканчивает известный писатель, лауреат Гонкуровской премии 1962 года Жан Ко (кстати, за «Условия человеческого существования» Мальро получил Гонкуровскую премию 1933 года). Имя постановщика пока не названо. Карло Понти удалось, по его словам, договориться о съемках на территории КНР. Но большая часть сцен, предполагается, будет снята в китайских районах Сингапура: эта «натура», по свидетельству Мальро, более всего близка к натуре его романа, к шанхайским кварталам 1927 года. Здесь сохранилась, например, «Улица мертвых» — улочка, сплошь застроенная лавчонками, торгующими похоронными принадлежностями, мастерскими по шитью саванов и т. д. Отдельные эпизоды должны сниматься в Гонконге и Макао.

Мальро, между прочим, говорил Жану Ко, что он в свое время начал работу по экранизации своего романа с Сергеем Эйзенштейном, но прервал ее на ранней стадии.

●

Вышел в прокат новый фильм Рене Клемана «Горит ли Париж?» — фильм, который заставил двух таких несхожих друг с другом критиков, как Жорж Садуль в «Леттр франсез» и Клод Мориак в «Фигаро литерер», вести разговор не тоном рецензента, но тоном мемуариста; тот и другой равно начинают свои статьи собственными воспоминаниями о Париже военных лет, о том, где и как он, критик, сам провел знаменательные дни освобождения Парижа. Трехчасовой сеанс должен развернуть перед зрителем картину тех дней во всей их полноте; Рене Клеман ввел в свою ленту немалое количество подлинных кадров, ту хронику, которую, рискуя головой, снимали на простреливавшихся парижских улицах сорок четвертого года лучшие операторы, сплотившиеся вокруг «Комитета освобождения кино». Но это тяготение к подлинностям, задание реконструкции то и дело наталкивается, по свидетельству Садуля, на иную внутреннюю тенденцию, заложенную в бестселлере Доминика Лапьера и Ларри Коллинза «Горит ли Париж?» (как известно, именно эта книга положена в основу фильма Клемана). Речь не только об обилии фактических неточностей, которые позволили себе авторы этой книги, сделанной на материале широкого опроса свидетелей и участников событий, — речь об оттенке газетной шикарности, сенсационности в духе «Пари-матч», редактором которой, кстати, является один из авторов книги.

Имя Клемана, казалось бы, гарантировало, что фильм будет свободен от такого рода свойств. Об этой «гарантии имени» сказал, кстати, и один из героев освобождения Парижа, знаменитый Роль-Танги, выступая на страницах «Юманите». Автор «Битвы на рельсах», однако ж, сделал слишком много уступок иной эстетике, вступил в своего рода соревнование с успехом «Самого длинного дня», пошел на коллекционирование «звезд», позирующих в ролях исторических персонажей. Афиша «Горит ли Париж?» перегружена именами знаменитостей: здесь снялись Ив Монтан, Симона Синьоре, Ален Делон (Шабан-Дельмас), Глен Форд (генерал Омар Бредли), Бруно Кремер (Роль-Танги), Лесли Карон (узница Бухенвальда); Орсон Уэллес играет роль шведского консула, Клод Риш — генерала



Леклерка, Герт Фрёбе — гитлеровского генерала фон Шольтица. Зритель видит также Бельмондо, Трентиньяна, Даниэля Желена, Мишеля Пикколи, Шарля Буайе. В итоге зритель начинает чувствовать себя на некоем маскараде, развлекается тем, что узнает героев современного экрана под кое-как надетыми масками истинных героев истории, как горько замечает критик «Нувель обсерватер» Жан-Луи Бори.

●

Луис Бунюэль начал в Париже съемки фильма «Денная красавица». Это экранизация романа Кесселя. Героиня — женщина, живущая вялой, растительной жизнью буржуазки. Она пытается обмануть приличную серость своего существования, ставши одной из «денных красавиц» в потайном заведении. По наметкам сценария Бунюэля, история Северины то и дело прерывается секвенциями, которые могут быть истолкованы как приступы ее воспоминаний, как некие сны наяву; в них вновь и вновь появляются навязчивые, преследующие ее образы. Бунюэль говорил репортерам, что ни по характеру изображения, ни по фонограмме эти секвенции не должны отличаться от тех, в которых, кажется, описываются объективные вещи, взаимоотношения персонажей, развитие этих взаимоотношений и т. п.

В фильме Бунюэля играют Катрин Денев, Жан Сорель, Франсуаза Фабиан и Мишель Пикколи. Фильм в цвете. Снимает его оператор Саша Верный, постоянно работающий с Аленом Рене и имеющий за спиной на редкость интересный опыт съемок в цвете — картину «Мюриэль».

Творчество и личность Бунюэля неизменно интересуют французских любителей кино. Ретроспективы проводились неоднократно и всегда пользовались самым серьезным вниманием. Анри Ланглуа недавно показал в синематеке фильм, называющийся «Каланда» — по имени маленького испанского города близ Теруэля, родного великому режиссеру. Сюжет его — четырехдневное, почти языческое «игрище пасхи», жизнь деревенской улицы на страстной неделе. Фильм этот служит, по мнению выступившего в «Леттр франсез» Жана Мишо Майяна, лучшим предисловием к творчеству Бунюэля.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Многие газеты и журналы в конце прошлого года напечатали фотографию: звезды с мировым именем — Брижитт Бардо, Анук Эме, Вивьен Ли, окружив Алена Рене и Ива Монтана, смотрят в объектив аппарата с застывшими на лицах улыбками, выражающими торжественность запечатленного момента. А рядом вполоборота к ним нерешительный, как будто случайно попавший в кадр — Милош Форман, лауреат премии «Хрустальная звезда», присуждаемой Французской киноакадемией,— в этом созвездии счастливых обладателей награды.

Почти одновременно с появлением фотографии журнал «Фильм а доба» опубликовал статью Иржи Яноушека «Метод Формана» — знак критического признания режиссера, не менее ценный и заслуженный, чем премия, полученная в Париже. О размерах этого признания говорит тот факт, что статья посвящена специально Форману — не одному из представителей чехословацкой «новой волны», не художнику, перечисляемому в ряду других, близких по манере и тематике, но зрелому режиссеру Форману, человеку с собственным, индивидуальным ви́дением мира. По мнению критика, «казус Форман» вырастает в явление европейского порядка: «Герметические фильмы эпигонов Антониони привели к тому, что в кинотеатрах начали спать, и, кроме того, картины эти в значительной степени содействовали разрыву между искусством и развлечением... Мне кажется, что широкий резонанс фильмов Формана обусловлен его упорным стремлением возродить эпическое кино и разрушить барьер между искусством и развлечением».

В своих попытках Форман внутренне последователен; все его фильмы от «Конкурса» до «Любовных приключений блондинки» сливаются в цельную, почти не расчленимую хронику «потери иллюзий» молодым человеком, вступающим в жизнь. Если в первых эпизодах этой монолитной темы можно еще усмотреть дань идее «конфликта поколений», то «...в «Блондинке» уже ясно сказано, что настоящей причиной являются общественные отношения и вытекающая из них мораль». Однако тематический ригоризм Формана не приводит к созданию замкнутого клуба постоянных, переходящих из фильма в фильм, персонажей. Герои разнообразны, как разнообразны воплощаемые ими типы. Их полнокровность и убедительность не разрушается интроспекцией, анализом, разложением на составные элементы; психологические состояния персонажей предлагаются зрителю как данность («В конце фильма Анча — героиня «Блондинки» — плачет, и нам совсем не нужно раздумывать над тем, что она чувствует, потому что мы это видим»). Эта точность, буквальность выражения эмоций заставляет вспомнить о «великом опыте сказок и Чаплина».

Но в то же время Форман «использует неактеров или неизвестных лиц, потому что они дают фильму неповторимость, и только она может превратить типы в людей из плоти и крови... Сказочная история получает лик подлинности. И превращается в эпический фильм».

●

Интервью с режиссером Антонином Машей, заканчивающим свой новый фильм «Отель для чужестранцев», журнал «Фильм а дивадло» считает необходимым предварить специальным вступлением, чтобы отметить своеобразное место этого художника в чешской режиссуре: «...Совместно с Яном Чуржиком он поставил фильм «Блуждание», одновременно являясь автором сценария. Написал также сценарий картины «Отвага на каждый день», которую снял Эвальд Шорм. Теперь Маша самостоятельно ставит фильм... Итак, наряду с Павлом Юрачеком у нас вырастает еще один режиссер, который сам воплощает в кинокадрах то, что написал». Режиссерский тандем, состоявший из бывшего сценариста и быв-



шего оператора Яна Чуржика, распался не из-за творческих разногласий: просто «Ян Чуржик будет режиссировать картину по сценарию Кернера «Адельхейд». Действие ее разворачивается в наших пограничных областях вскоре после 1945 года. Психологическая драма».

Фильм прежнего соавтора Яна Чуржика не так легко поддается локализации во времени, а жанровую его принадлежность установить еще труднее. Сам режиссер называет свое творение историей «о любви и смерти»; сюжет предполагалось сделать вневременным, но разыгрывать в современных костюмах; потом действие решили перенести лет на шестьдесят назад, и в окончательной версии картина приобрела форму «дневниковых записей поэта Петра Гудца, которого убили в отеле «Мир» в начале нашего столетия, в 1905 году». Но даже точно указанная профессия героя не имеет значения для режиссера; поэт для него — только метафора, укоренившееся в сознании людей обозначение человека, тонко чувствующего и благородного, очутившегося среди людей, «которые ездят на лошадях, убивают и развлекаются другими захватывающими занятиями». И герой, прибывший в отель, где уже произошло убийство (потому что фильм «немножко и детектив»), «напрасно пытается различить, что правда и что обман; то, что кажется черным, назавтра оказывается белым, и наоборот. Герой погибает раньше, чем узнает, что такое любовь, прежде чем узнает, как жить».

В фильме множество линий и сюжетных поворотов; кроме того что он «немножко детектив», он еще местами «гротеск, местами комедия, а местами серьезная картина о любви», намеренно выдержанная в традициях старых лент, а герой ее выглядит, как Бестер Китон.

«Отель для чужестранцев» — явление, без сомнения, любопытное и своей поэтикой и личностью режиссера, но произведение это приобретает еще большее значение, если учесть, что в последнее время философские картины сделали и Ян Немец, и Штефан Угер, и Вера Хитилова. В интервью Антонин Маша пытается (для себя и на собственном примере) определить причины этого отчетливо вырисовывающегося течения: «Современные темы, которые в последнее время разрабатывал чехословацкий кинематограф, на прежнем уровне исчерпали себя. У меня возникает ощущение, что к сказанному в этой области — в моем случае в фильмах «Место в толпе», «Отвага на каждый день», «Блуждание»— добавить нечего. Без сомнения, нужно искать новые темы, а затем и новые пути к так называемой общественной тематике. Но в дальнейшем я не хочу повторять и мельчить то, что было уже высказано».

●

Режиссер Пражского Национального театра Вацлав Кашлик специализировался на постановке фильмов-экранизаций известных чешских опер. Им поставлены «Русалка» (по опере Антонина Дворжака) и «Проданная невеста» (по опере Бедржиха Сметаны).

Новая работа Кашлика — киноопера «Средство Макропулоса» — основана на одноименной пьесе Карела Чапека в оперной обработке Леоша Яначека.

Сюжет фильма заключается в том, что героиня его вынуждена жить несколько столетий, так как она приняла эликсир жизни, изготовленный ее отцом Макропулосом — придворным врачом императора Рудольфа II. Она приходит к заключению, что только в смерти может найти свое счастье.

Фильм снимается в двух версиях — чешской и немецкой. В немецкой версии роль Элины Макропулос исполняет западногерманская певица Хельга Пиларци, в чешской — Власта Фиалова (поет М. Книплова).

●

На студии «Колиба» в Братиславе режиссер Йозеф Захар, до сих пор работавший в научно-популярном кино, завершает свой первый художественный фильм «Договор с дьяволом» (сценарий Ивана Буковчана). В комедийной форме фильм расскажет о шести девушках, выступивших против несправедливого обвинения, возведенного на их подругу.

И еще два дебютанта пришли в словацкую художественную кинематографию. Это Юрий Якубиско, недавний студент факультета кино и телевидения, ставящий фильм о молодежи «Христовы годы», и сценарист Людовит Филан, который будет снимать по собственному сценарию трагикомедию «Карманники».

ЮГОСЛАВИЯ

Режиссер Кокан Раконьяц закончил на студии «Дунав-фильм» картину «Воскресенье одного фавна» — о людях, приезжающих из провинции в Белград, о трудном и сложном приспосабливании их к культуре и быту большого города. Фильм рассказывает о случайной встрече двух новых горожан, еще несущих в себе черты прошлой жизни, о первых связях между людьми, из которых со временем вырастет новая социальная структура. В главных ролях Бранко Петкович и Мирьяна Блашкович.

Когда этот фильм находился еще в монтаже, режиссер приступил к новой работе — над фильмом «Немирные» по сценарию Душана Савковича. Действие происходит на одной из югославских автострад в течение очень недолгого времени — с двух часов ночи до четырех утра. «Этот фильм будет панорамой человеческих судеб, сталкивающихся на короткое время и вновь расходящихся, мозаикой, аналитическим срезом современного югославского общества»,— говорит режиссер. В главной роли снимается Йован Яничиевич, в остальных— Милена Дравич, Янез Врховец, Оливера Вучо.

●

Последние номера югославских кинематографических журналов регулярно приносят сообщения о структурных переменах в области кинопроизводства. Для белградской студии «Авала» смысл их заключается в поисках наиболее гибкой организационной схемы. Процесс этот длится уже ряд лет — вначале традиционная студия, обладавшая всеми цехами и отделами,



она выделила из себя два дочерних предприятия: «Кошутняк», располагавший съемочной техникой и павильонами, и «Центральную лабораторию», обрабатывающую отснятую пленку. Сама «Авала» объединяла только административные и творческие кадры, пользуясь при съемках услугами «Кошутняка» и «Центральной лаборатории». Эти предприятия предоставляли свою техническую базу еще двум творческим организациям, аналогичным «Авале» — «УФУС-фильму» и «Славии». Вскоре разобщенность была признана нерентабельной, все пять фирм слились под эгидой «Авалы», хотя «Центральная лаборатория» через некоторое время снова отпочковалась. В настоящее время в «Авале» планируется еще одно деление, теперь по иному принципу — возникнут две абсолютно самостоятельные студии. На одной из них будут сниматься отечественные фильмы, другая посвятит свою деятельность совместным постановкам. Комментируя эти планы, главный редактор «Филмского света» д-р Сава Попович отмечает, что перспективы второй фирмы не представляются радужными, если вспомнить судьбу двух республиканских студий «Триглав-фильм» и «Ловчен-фильм», в значительной степени ориентировавшихся на совместные постановки. В связи с недобросовестностью иностранных партнеров обе студии задолжали огромные суммы банку и прекратили деятельность. Правда, «Ловчен-фильм» возродился под новым названием «Студио-Титоград»; вскоре опять начнутся съемки и в «Триглав-фильме», но теперь студии рассчитывают только на собственные силы и капиталы. Кроме этих претерпевших метаморфозу ветеранов кинопроизводства в числе югославских кинофирм в последнее время появился дебютант, официальное название которого — «Предприятие по созданию короткометражных фильмов «Неопланта» (старинное латинское название города Нови Сад—места пребывания студии). Группа энтузиастов из местного киноклуба, ставивших фильмы и раньше, добилась официального признания. Они намерены снимать картины только на местную тему.

●

На студии «Застава-фильм» идет работа над большим документальным фильмом «Югославия между двумя войнами». Сценаристы Вука Крньевич и Света Лукич и режиссер картины Бранко Ранитович намерены показать жизнь страны между первой и второй мировыми войнами. В фильме будут широко использованы материалы кинохроники тех лет.

ЯПОНИЯ

Вернувшись из длительной поездки, предпринятой для ознакомления с состоянием кинорынков Европы, Азии и США, главный директор одной из крупнейших кинокомпаний страны «Сётику» Масао Сираи заявил на пресс-конференции о намерении компании укрепить свои иностранные связи и начать планомерное производство фильмов совместно с крупными иностранными кинофирмами. Результат этой поездки Сираи — пять договоров с продюсерами Франции, Италии, США и Гонконга о совместном производстве фильмов приключенческого и фантастического жанров. «Особое внимание мы собираемся обратить на кинорынок США, хотя мы понимаем, что проникнуть туда будет делом сложным и трудным».

●

После успеха «Женщины в песках» и «Чужого лица» молодой режиссер Хироси Тесигахара заявил о своем намерении снять полнометражный широкоэкранный документальный фильм о знаменитых автогонках в Индианаполисе. Это будет первый цветной фильм в творчестве режиссера. Снимать картину будут 30 операторов под руководством главного оператора Коитиро Нарусима. На вопросы журналистов Тесигахара ответил, что его решение вызвано исключительно тем, что он страстный болельщик скоростных автогонок.

●

Актер Тосиро Мифуне снимается вместе с американцем Ли Марвином в фильме «Остров ужаса». Это первая из серии совместных постановок японской кинокомпании «Тохо» и американской «Бенедикт пикчер корпорейшн». Действие фильма «Остров ужаса» происходит в дни второй мировой войны на одном из маленьких островков южной части Тихого океана и повествует о дружбе двух солдат — японского и американского, заброшенных войной на этот остров.

●

Канэто Синдо закончил свою новую работу — фильм «Инстинкт». Снимал картину оператор Киёми Курода, который вместе с Синдо работал над «Голым островом». Главные роли исполняют актриса Нобуко Отова (мы ее видели в роли крестьянки в «Голом острове») и актер Хидэо Кайдзи. В фильме рассказывается трагическая история человека, страдающего от последствий атомной бомбардировки Хиросимы. Его болезнь мешает ему быть счастливым с любимой женщиной. Японская печать отмечает, что общее поэтичное звучание картины нарушается несколькими гротесковыми крупными планами, которые показывают совместное самоубийство героев.

●

Молодой режиссер Сусуму Хани (его фильм «Рука об руку» демонстрировался на Московском международном кинофестивале в 1965 году) свою последнюю работу «Невеста Андских гор» снял в Перу и в джунглях Боливии. В двух главных ролях — Сатико Хидари и Кодзи Такахаси. Все другие роли исполняют местные жители, в большинстве индейцы. В фильме показана полная лишений и тяжкого труда жизнь женщины, вышедшей замуж за японского эмигранта и живущей среди нищего люда в самом сердце древних Анд. Как отмечается, картина, несмотря на некоторую слабость драматургического материала, поражает отлично снятыми видами Анд, интересными реликвиями древней цивилизации инков и этнографически достоверным бытом населения.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Не забудь... станция Луговая», 8 ч.

Авторы сценария: И. Ольшанский, Н. Руднева; режиссеры-постановщики: Н. Курихин, Л. Менакер; главный оператор А. Чиров; главный художник В. Улитко; композитор Я. Вайсбурд; звукооператор Г. Салье; редактор Л. Молдавский; директор картины Н. Неёлов.

В ролях: Г. Юматов, А. Чернова, В. Владимирова.
В. Кибардина, П. Меркурьев, М. Крепкогорская, О. Белов, Н. Корн, Е. Уварова, О. Будрейко, В. Баторов, А. Демьяненко, В. Лысенко, Ира Шабунина, Игорь Богданов.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Перекличка», 12 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Д. Храбровицкий; главный оператор Ю. Сокол; режиссеры: Х. Файзиев, Б. Урецкий; операторы: В. Боголюбов, Н. Михеева; художники: Т. Васильковская, В. Улитко, В. Тараканов; композитор М. Вайнберг; звукооператор В. Лещев; редактор М. Муллоджанов; директор картины Н. Слиозберг.

В ролях: Н. Михалков, О. Стриженов, М. Вертинская; Т. Доронина, В. Меркурьев, Е. Стеблов, Ш. Газиев, А. Касымов, В. Санаев, Е. Захода, Е. Весник, М. Мансуров, В. Никулин, В. Кашпур, Н. Бармин, В. Подвиг, Е. Крючков, Н. Дородная, Г. Самохина, В. Потапов, В. Ковальков, В. Хроменков, Т. Нецветаева, Л. Оболенский, В. Чекмарев, Ф. Никитин, А. Балаев, А. Мотренко, А. Алябьев.

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«Пустыня» (по мотивам рассказов Ю. Трифонова), 7 ч.

Авторы сценария: Я. Айзенберг, Г. Курбансахатов, Б. Мансуров; режиссер-постановщик Э. Хачатуров; режиссер В. Мухамедов; оператор Б. Олифер; художники: В. Шестаков, В. Филиппов; композитор Н. Халмамедов; звукооператор А. Пясецкий; редактор Ф. Таирова; директор картины А. Карт.

В ролях: А. Миронов, А. Джаллыев, К. Агаев, К. Атаев.

В эпизодах: Л. Сатановский, М. Чарыяров и другие.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Я все помню, Ричард», 9 ч.

Автор сценария В. Лоренц; режиссер-постановщик Р. Калныньш; главный оператор М. Звирбулис; художник Г. Балодис; композитор Л. Гедравичус; звукооператор А. Вульф; художественный руководитель В. Наумов; директор картины Г. Блументаль.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Главные роли исполняют и дублируют: Антра — Антра Лиедскалмыня (дублирует В. Караваева), Янис — Гарри Лиепиньш (А. Консовский), Ричард—Эдуард Павулс (Ю. Пузырев), Зиги — Пауль Буткевич (В. Гусев), лейтенант — Юрис Плявньш (В. Рождественский).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Хвосты», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер В. Полковников; художник-постановщик А. Волков; оператор Н. Климова; композитор В. Гамалия; звукооператор Б. Фильчиков; художники: Р. Миренкова, Т. Таранович, О. Орлова, Ю. Бутырин, Л. Каюков, В. Крумин, Д. Анпилов, М. Рогова, В. Рогов; редактор З. Павлова; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивали: Е. Понсова, О. Аросева, Г. Вицин, А. Папанов, С. Цейц.

●

«Агент Г. С.», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Рунге, А. Кумма; режиссер В. Пекарь; художник-постановщик В. Попов; оператор Н. Климова; композитор М. Меерович; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: В. Пекарь, В. Попов, Г. Аркадьев; редактор П. Фролов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Волчица», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Авторы сценария: Хаим Оливер, Рангел Вылчанов; режиссер Рангел Вылчанов; оператор Димо Коларов; художники: Виолетта Йовчева, Александр Дяков; композитор Васко Казанджиев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: «Волчица» — Илка Зафирова (дублирует В. Радунская), Кондов —Георгий Калоянчев (В. Файнлейб), Кирилов — Наум Шопов (Я. Янакиев), Длинная Мара — Красимира Апосто-

лова (А. Кончакова), Елена Данкина—Антоанетта Немска (О. Великанова), следователь — Георгий Черкелов (В. Прохоров), прокурор — Михаил Михайлов (О. Мокшанцев), Петров — Цвятко Николов (Р. Чумак), учитель физкультуры —Илия Добрев (В. Сез).

●

«Маргаритка», 1 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария и режиссер Тодор Динов; художник - постановщик Глория Христова; оператор Димитр Хаджиев; композитор Симеон Пиронков; мультипликаторы: Георгий Стоянов, Христина Ховакова, Эмил Абаджиев, Антон Троянов.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Царь и генерал», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария Любен Станев; режиссер Выло Радев; оператор Борислав Пунчев; художник Константин Русаков; композитор Симеон Пиронков.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Главные роли исполняют и дублируют: генерал Заимов — Петр Слабаков (дублирует В. Балашов), царь Борис III — Наум Шопов (Н. Александрович), генерал Карев — Георгий Черкелов (Б. Кордунов), прокурор — Стойчо Мазгалов (В. Дружников), Аркадий Павлович — Е. Урбанский.

●

«Фред Упрямкин», 1 ч., цветной.

Производство студии научно-популярных фильмов ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Ивонне Мерин; режиссер Курт Вайлер; композитор Герхард Розенфельд; оператор Эрих Гюнтер.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа И. Самборский.

●

«Поддельный дедушка», 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Станислав Дюльц; художник-постановщик Тадеуш Депа; оператор Здислав Познаньский; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм», Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Первая экспедиция», 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельско-Бяла, Польша.

Авторы сценария: Лешек Лорек, Лешек Мех, Владислав Негребецкий; режиссер Владислав Негребецкий; оператор Мечислав Познаньский; композитор Вальдемар Казанецкий; художники-постановщики: Альфред Ледвиг, Лешек Станко; мультипликаторы: Барбара Терликевич, Тадеуш Гвиздак, Юзеф Цвертня, Антони Дуда.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Игра в рыцаря», 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Лехослав Маршалек; оператор Здислав Познаньский; художники: Тадеуш Депа, Здислав Кудла; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Некрасивая», 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельско-Бяла, Польша.

Автор сценария Владислав Негребецкий; режиссер Лехослав Маршалек; художник-постановщик Тадеуш Депа; оператор Мечислав Познаньский; композитор Вальдемар Казанецкий; мультипликаторы: Ян Ходер, Стефан Симка, Руфин Струзик, Станислав Свидер, Бронислав Земан.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Речные пираты», 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельско-Бяла, Польша.

Авторы сценария: Лешек Лорек, Лешек Мех, Владислав Негребецкий; режиссер Владислав Негребецкий; художник-постановщик Альфред Ледвиг; оператор Мечислав Познаньский; мультипликаторы: Тадеуш Гвиздак, Юзеф Цвертня.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Новогодняя ночь» (по рассказу Еремия Пшиборы), 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельско-Бяла, Польша.

Авторы сценария: Лешек Мех, Ядвига Есёнка; режиссер и художник-постановщик Ежи Зитцман; художник Алиция Курыло; оператор Мечислав Познаньский; композитор Богумил Пастернак.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Катя и крокодил» (по книге Н. В. Гернет и Г. Б. Ягдфельда), 7 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ота Гофман, Вера Шимкова; режиссер Вера Шимкова; оператор Франтишек Валерт; композитор Зденек Лишка; звукооператор Франтишек Шинделарж.

Фильм дублирован на Одесской студии художественных фильмов. Режиссер дубляжа А. Гершкович; звукооператор дубляжа А. Нетребенко.

Роли исполняют: Иветта Голлаверова, Минка Мала, Тоник Недвидек, Эва Дыкова, Алена Чехова, Ян Скопечек, Ондржей Яндера, Алена Крейцманова.

Роли дублируют: М. Корабельникова, Б. Захарова, Г. Бабенко, Наташа Попова, Сережа Поспелов, Андрюша Хмель, Галя Борисова, Сережа Астафуров.

●

«Бегство в никуда», 7 ч.

Производство Готвальдовской киностудии, Чехословакия.

Авторы сценария: Шейла Охова, Вацлав Таборский; режиссер Вацлав Таборский; операбор Иржи Колин; композитор Фердинанд Гавлик.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Мартин — Михаил Винер (дублирует К. Худяков), Ирка— Томаш Новак (К. Столяров), Карел — Павел Патек (В. Грачев), Вера — Квета Ганушева (О. Красина), Мария — Зузана Тойерова (Л. Карауш), тракторист — Карел Мей

стер (В. Ферапонтов), председатель — Мирослав Чадил (Г. Совчис), сотрудник районного национального комитета — Мирослав Юрошка (А. Соловьев).

●

«Королева «Шантеклэра» (по рассказу Хосе Самора), 11 ч., цветной.

Производство «Суэвия фильмс», Сесарео Гонсалес, Испания.

Авторы сценария: Хесус Мария Аросамена, Антонио Мас Гиндал; режиссер Рафаэль Хиль; оператор Марио Монтуори; художник Энрике Аларкон; композитор Грегорио Гарсия Сегура.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Ю. Булгакова.

Роли исполняют и дублируют: Чарито — Сара Монтьел (дублирует М. Кремнева), Федерико— Альберто Де Мендоса (Э. Изотов), Санти — Луиджи Джулиани (Р. Муратов), Мата Хари — Грета Чи (А. Кончакова), Аделина — Амелия Дела Торре (А. Заржицкая), граф Вальделуна — Хосе Мария Скоане (О. Мокшанцев), Карола — Ана Марискал (С. Коновалова), донья Пура — Милагрос Леал (Н. Никитина).

●

«Они бродили по дорогам» («Дорога»), 10 ч.

Производство «Понти—Де Лаурентис», Италия.

Авторы сценария: Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайано; режиссер Федерико Феллини; оператор Отелло Мартелли; композитор Нино Рота.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют и дублируют: Джельсомина — Джульетта Мазина (дублирует Г. Малькова), Дзампано — Энтони Куин (С. Бубнов), Матто— Ричард Бейсхарт (Б. Иванов), синьор Джираффи— Альдо Сильвани (Б. Баташев,) вдова—Марчелла Ровере (О. Маркина), монашка — Ливия Вентурина (Л. Матвеенко).

●

«Отчаяние» («Крик»), 10 ч.

Производство «СПА Чинематографика» (Италия) совместно с фирмой «Роберт Александер продакшн» (США).

Авторы сценария: Микеланджело Антониони, Элио Бартолини, Эннио Де Кончини (по сюжету М. Антониони); режиссер Микеланджело Антониони; оператор Джанни Ди Венанцо; художник Франко Фонтана; композитор Джованни Фуско; продюсер Франко Канчеллиери.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Лисициан; звукооператор дубляжа М. Ликсаченко.

Роли исполняют: Альдо — Стив Кочран, Ирма — Алида Валли, Эльвия — Бетси Блер, Вирджиния — Дориан Грей, Андреина — Лин Шоу, Розина — Мирна Джирарди, Эдера — Габриэлла Паллоти.

Роли дублируют: К. Тыртов, Н. Зорская, С. Коновалова, М. Кремнева, С. Холина, К. Румянова, Н. Крачковская П. Шпрингфельд, М. Глузский.

●

«Они шли за солдатами» (по одноименному роману Уго Пирро), 10 ч.

Производство «Дзейра фильм», «Дебора-фильм» (Италия), «Франко- Лондон-фильм» (Франция), «Омния Дойч-фильм» (ФРГ) при участии «Авала-фильм» (Югославия).

Авторы сценария: Леонардо Бенвенути, Пьеро Де Бернарди, Валерио Дзурлини, Франко Солинас; режиссер Валерио Дзурлини; оператор Тонино Делли Колли; художник Серджо Каневари; композитор Марио Нашимбене.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа И. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Эленица — Анна Карина (дублирует И. Выходцева), Ефтихия — Мари Лафоре (Т. Совчи), Тула — Леа Массари (М. Бейку), Эбе — Валерия Марикони (О.Маркина), Кастаньоли — Марио Адорф (Э. Бредун), Гаэтано Мартино — Томас Милиан (В. Подвиг), Гамбарделла, полковник — Гуидо Альберти (К. Михайлов), Алесси — Ака Гаврич (Р. Чумак).

●

«Убить пересмешника» (по роману Харпер Ли), 10 ч.

Производство «Юниверсл интернешнл», США.

Автор сценария Хортон Фут; режиссер Роберт Маллиган; оператор Рассел Харлан; художник Генри Бамстед; композитор Элмер Бернстайн; продюсер Ален Пакула.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Аттикус — Грегори Пек (дублирует Ф. Яворский), Глазастик — Мэри Бэдэли (Оля Масышова), Джим— Филипп Элфорд (Миша Кисляров), мисс Аткинсон — Розмари Мэрфи (С. Коновалова), Том Робинсон — Брок Питерс (В. Дружников), шериф — Фрэнк Овертон (О. Мокшанцев), Кэлпурния — Эстелл Эванс (Г. Фролова).

●

«Мой дом—Копакабана», 9 ч.

Производство «Свенск Фильминдустри», Швеция.

Авторы сценария: Арне Сюксдорф, Флавио Мильяччо, Жоао Бетанкур; режиссер и оператор Арне Сюксдорф; музыка Радамеса Ньяталли.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Главные роли исполняют: Лейла, Антонио, Косме, Иосафа.

Роли дублируют: Лиси — О. Громова, Жоржино — Б. Захарова, Паулино — И. Паппе, Рико — Саша Крючков.

●

«Гром небесный» (по роману Бернара Клавеля «Кто меня одолеет»), 9 ч.

Совместное производство «Ле фильм Коперник» (Франция), «Глориа фильм» (ФРГ), «Фида Чинематографика» (Италия).

Авторы сценария: Дени де ла Пательер, Паскаль Жардэн; режиссер Дени де ла Пательер; оператор Вальтер Воттитц; художник Робер Клавель; композитор Жорж Гарваренц.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Главные роли исполняют и дублируют: Брассак —Жан Габен (дублирует М. Болдуман), Мари, его жена —Лили Пальмер (В. Караваева), Симона — Мишель Мерсье (М.Дроздовская), Марсель— Робер Оссейн (Ф. Яворский), Роже — Жорж Жере (Ю. Пузырев).

●

«Здравствуй, малыш!», 8 ч., цветной.

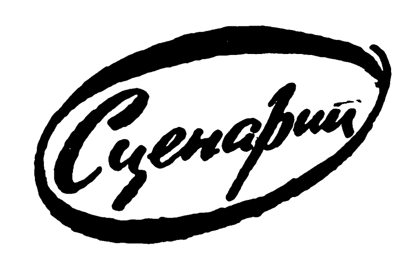
Производство «Тохо-компани», Япония.

Автор сценария Йо Нагасэ; режиссер Суо Мацубаяси; оператор Т. Судзуки; композитор X. Накамура.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа Р. Руф; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют: К. Кобаяси, М. Адзуса, Я. Танабэ, К. Ячигуса, К. Кисида, X. Хана, С. Мидзоэ, Н. Мики, Х.Кодзуми, Т. Эбара, Н. Накамура, К. Тани.

Роли дублируют: Е. Копелян, И. Губанова, С. Соколов, Г. Теплинская, М. Блинова, Л. Быков. Н. Гаврилов, В. Титова, Л. Чупиро, Ю. Дедович, Ю. Соловьев, А. Липов.



Андрей ПЛАТОНОВ

Отец—мать

Солдат-труженик, или После войны

ПУБЛИКАЦИЯ



Писатель, не ставший кинематографистом

Вниманию читателя предлагаются два (из семи) сценариев Андрея Платонова.

Андрей Платонович Платонов — один из примечательнейших советских прозаиков. Пятнадцать лет, прошедшие со дня его смерти, ознаменованы множеством публикаций, вышедших огромными тиражами. Это укрепляет в мысли о живучести творчества Платонова, о невянущей красоте его изобразительных средств, о справедливости его художественных идей. Сначала об идеях.

С романом Абэ Кобо «Женщина в песках» и повестью Платонова «Джан» наши читатели познакомились почти одновременно. Эти вещи следует сопоставить. История японского приморского селения, в котором медленно вымирают парии, отверженные, похожа на историю малого племени джан, медленно вымирающего в песках Средней Азии. Оба племени обступает песок, лишающий жилья, пищи и воли к сопротивлению. Оба племени находятся в крайности, духовной и материальной. Их история заканчивается. Немногие нечеткие ее письмена будут не сегодня-завтра стерты, засыпаны все тем же песком.

Два горожанина, два столичных жителя, два интеллигента столкнуты с париями волею двух прозаиков, советского и японского.

И здесь сходство кончается.

Москвич, добровольно пошедший жить с людьми джан, возрождает племя, останавливает поступь судьбы, находит свое счастье в борьбе с нею.

Японский учитель, захваченный париями во время экскурсии, короткий срок бунтует ради личного спасения, но вскоре подчиняется, утихомиривается.

Гибель племени джан несовместима с социализмом, и Москва посылает Назара спасти племя, повернуть его судьбу.

Гибель селения париев вписывается в капитализм. Оно будет засыпано песком, несмотря на то, что Токио 50-х годов куда богаче материальными средствами спасения, чем Москва 20-х годов.

Материальными, но не духовными.

Ошибутся те, которые, обнаружив сходство между вещами Кобо и Платонова, изобразившими последнюю степень человеческой мизерии, не обнаружат коренного различия между ними.

Платонов всю жизнь писал о том, как бедность, отсталость, недостаточность внешняя преодолевались внутренним, духовным, идеологическим богатством. «Наших душ золотые россыпи» — тема Маяковского, была и темой Платонова. Об этом же и предлагаемые читателю сценарии.

Прозаик, который всю жизнь обращался к читателю, немногочисленному, но верному, вдумчивому, понятливому, меняет адрес творчества. Что значило для Платонова перейти с прозы на кинопрозу?

Первое. Аудитория увеличивается в сто-двести раз. Второе. Разрушается привычная связь с кружком любителей. Надо устанавливать иные связи, куда более широкие и де-

мократические. Третье. Соответственно увеличиваются требования редактуры. Четвертое. Все, что доходило через размышления авторов и героев, через описания, через все веками найденные средства прозы, должно дойти только через экран.

Платонов менял и осваивал много профессий. Он был инженером-мелиоратором. Он выстроил три электростанции. Он был военным журналистом на двух войнах —гражданской и Отечественной. Был поэтом, новеллистом, критиком, литературоведом, детским писателем. Он поворачивался медленно и основательно, как планета вокруг оси.

Что получилось у Платонова с освоением еще одной профессии — кинопрозы?

Начнем с написанного на заре нашего звукового киносценария «Отец — мать».

Этот сценарий о том, как трудно человеку — хорошему человеку — жить без любви и без семьи. К любви и семье тянутся все герои сценария, однако символом тяготения становится Степан, «мальчик лет 8—10, на вид ему меньше», которому отец — мать по множеству понятных причин необходимы. Он их ищет по первым страницам сценария. Он их находит — его усыновляют счастливые молодожены. Когда он их теряет, когда приемный отец Степана изменяет приемной матери, жизнь теряет смысл для мальчика.

Сценарий написан в начале 30-х годов, когда формы семьи только складывались в нашем, тогда еще совсем молодом обществе. Непрочность семейных связей, преобладание чувства над разумом били прежде всего по детям. Верность в любви, серьезность в семейных отношениях, в те времена еще мало поддержанные правом, становятся в сценарии мерой человечности. Бóльшая часть героев сценария — хорошие люди, не только потому, что они хорошие производственники, а также разумны, смелы, щедры и др., но прежде всего потому, что они верны в любви и серьезны в семейных отношениях. Немногие отрицательные персонажи демонстрируют свою бесчеловечность именно через неверность, легкомыслие, несерьезность.

Платонов к ним беспощаден.

Безгадов «26—28 лет, директор кинотеатра», не сумевший стать ни верным мужем Жене, ни хорошим отцом Степану, этот самый директор кинотеатра Безгадов

«Похохатывает и прохаркивается.

Гладит свой живот.

В животе у него бурчит».

Звуки, у него вырывающиеся, похожи на короткую икоту и т. д.

Неверность настолько неприятна Платонову, что худший в сценарии человек так и именуется: Неверкин, а работник загса, регистрирующий браки, в списке действующих лиц помечен как «счастливый служащий загса». Он, как замечает без всякой иронии Платонов, «счастлив от воображения чужой любви, как бы организуемой им посредством документа».

Не знаю, возможно ли сейчас поставить фильм по этому сценарию. Быт, в нем показанный, выглядит сейчас не только удивительно, а прямо-таки экзотично, невероятно, как будто не тридцать, а триста лет прошло с той поры. Но какая это блестящая кинопроза!

«Какой мальчик чудный! Я обязательно рожу такого же»,— говорит героиня после первой встречи со Степаном. А Степан вслед ей отвечает: «Ступай рожай! Вам хорошо целоваться, а мне жить потом приходится».

Зато второй сценарий Платонова, несмотря на то, что он трактует о временах давно прошедших—о сорок пятом годе, о «могучем, быстром творчестве страны после войны»,— может стать, я думаю, основой хорошего фильма 1967 или 1968 года.

Сценарий назван «Солдат-труженик, или После войны». Платоновские названия всегда целенаправлены, содержательны.

Из двух вариантов названия точнее первое.

В сценарии «Отец — мать» речь идет о семейном начале в натуре нашего человека. Здесь же трактуется, как это начало отступает перед волею и любовью к труду.

Сюжет несложен. «Домой в Россию на восток едут демобилизованные красноармейцы. Идет состав из товарных вагонов». Демобилизованный Федор преодолевает

стремление к дому, к семье, к молодой жене и замедляет свое возвращение всякий раз, когда его труд нужен людям — для того ли, чтобы починить избу солдатской вдове, или же для того, чтобы помочь железнодорожникам.

Весь сценарий — это история таких остановок Федора и история нетерпеливого и горестного ожидания его жены Арфы. Арфу, собственно говоря, зовут Марфой, но герои Платонова иногда трогательно и неумело украшают имена своих любимых.

Отказ от личного ради людей — героический поступок. Платонов показывает, что в поступке Федора нет надрыва жертвенности. Легко, деловито, почти весело, от щедрот души, а не от недостатков живет Федор даже тогда, когда он сознательно идет на большие лишения. Вечная тема Платонова: «Наших душ золотые россыпи».

Нужно сказать, что все действие располагается вокруг железной дороги, иногда прямо в вагонах, станционных помещениях. Все главные герои — железнодорожники. Железные дороги — любовь всей жизни Платонова. Ни у одного русского писателя они не занимают столько места. Вспомним хотя бы прославленный рассказ Платонова «Фро», написанный еще до войны. Кстати говоря, какие-то черты Фро и ее отца перешли к Арфе и ее отцу Нефеду Степановичу.

В сценарии, как было принято в литературе конца 40-х годов, немалое место занимает техническая проблема. Федор ставит и решает вопрос о вождении тяжелых (десять тысяч тонн и более) составов.

Никакого отношения к так называемым производственным фильмам это не имеет. Платонов нашел проблему не в популярных брошюрах, а в личном опыте. В сценах на паровозе (их много в обоих сценариях) нет ничего книжного, вычитанного. Теперь паровозы повсеместно заменяются. Но это была славная страница в истории страны. «Солдат-труженик» дает основание для создания киноэпоса железных дорог времен пара, то есть ленты, которой у нас еще не было.

Лавина платоновских публикаций все растет. Его однотомники пухлеют с каждым годом, с каждым новым изданием. Глухая слава Платонова становится звонкой, всероссийской, всемирной. Новое время принимает Платонова с радостной благодарностью.

В. И. Ленин требовал у Демьяна Бедного и у всех писателей, чтобы они шли немного впереди читателя.

Народ, так тесно связавший себя с будущим, как наш народ, не может не требовать от литературы понимания будущего, душевной обращенности к нему, любви к будущему. Деловитые герои Платонова переполнены мечтой о будущем, воодушевлены прекрасной целью. Они не только практики, но и мечтатели. Зримый облик грядущего присутствует и в прозе и в кинопрозе Платонова.

Заглядывая в будущее, Платонов уверенно обнаружил в нем большую человечность и большую любовь к правде. Эти черты, главные в его творчестве, иным критикам казались досрочными, несвоевременными, неуместными в 30-е, к примеру, годы. Отсюда горестные обстоятельства литературной судьбы Платонова, большая часть книг которого не увидела света при его жизни. Не все доросли до ленинского требования быть впереди читателя. Не все писатели (что естественно — в этом случае многое связано с уровнем таланта, ума, культуры) и не все критики (что опаснее).

Сейчас приходит время Платонова.

Маяковский считал себя советским заводом, вырабатывающим счастье. Каждый художник, заслуживающий этого имени, такой завод — иногда большой, иногда поменьше. Нехорошо, что семь платоновских сценариев десятилетия лежали втуне.

Настоящая публикация поможет это исправить.

Борис СЛУЦКИЙ

Андрей ПЛАТОНОВ

Отец — мать

ПРИМЕЧАНИЯ ДЛЯ ПОСТАНОВЩИКА

Картину надо ставить и играть в сухой, жесткой, экономичной манере, без всякой сентиментальности. Как на пример постановки того стиля, который бы наиболее соответствовал теме этого сценария, можно указать на «Парижанку» Чаплина.

Роль мальчика Степана должна исполняться артистически, а не рефлекторно — как часто играют дети в кино, и также без всякой сентиментальности и детской «обворожительности».

Автор

ГЛАВНЫЕ ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

1. Женя, лет 22—24, помощник паровозного машиниста.
2. Катя Бессоне-Фавор, лет 20—21.
3. Трамвайная кондукторша, лет 25—30.
4. Степан, мальчик лет 8—10, на вид ему меньше.
5. Иван Безгадов, 26—28 лет, директор кинотеатра.
6. Константин Неверкин, 22—23 лет.
7. Почтальон, лет около сорока.
8. Люсьен, негр, паровозный машинист.
9. Слепой старик.
10. Его поводырь, мальчик лет 5—6.
11. Счастливый служащий загса.

Поздняя ночь. Московский бульвар (на кольце «А», например). Редкие фигуры людей.

Пустой трамвай едет по уличному проезду за деревьями бульвара.

В прицепном вагоне одна кондукторша.

Этот трамвай останавливается.

В прицепной вагон входит один пассажир.

Трамвай поехал.

Огни окон его освещают бегущими полосами почти пустой бульвар: стволы деревьев, скамейки, дорожки, будки напитков, «Эскимо», редкие парные фигуры.

В заднем тамбуре быстро едущего прицепного трамвайного вагона двое людей: почтальон и кондукторша.

Пассажир-почтальон нежно кладет руку на плечо кондукторши.

Другой рукой он гладит ее сумку с деньгами.

Бежит свет окон по бульварной изгороди: трамвай мчится.

Слабо освещенное место бульвара: стоят мужчина и женщина.

Мужчина целует женщину.

(Усиливающийся шум приближающегося трамвая.)

Мужчина не отрывается от женщины.

Полосы трамвайного света бегут по ним: по одежде и лицам.

Трамвай остановился за бульварной изгородью — против целующихся на бульваре.

В тамбуре заднего прицепного вагона почтальон целует кондукторшу.

Извне — с другой точки зрения — трамвайный поезд стоит.

Выглядывает вожатый назад: пустая улица.

Вожатый скрывается на свое место.

Бульвар с прежними фигурами мужчины и женщины, стоящими в объятии.

Виден трамвай против них: сцена в тамбуре прицепа.

Задний тамбур прицепа: пассажир, прильнувший к кондукторше, поднимает левую руку.

Дергает бечеву звонка.

Трамвай трогается.

Мужчина на бульваре отклонился от женщины.

— Ура! — кричит он и машет рукой приветствие в сторону проехавшего трамвая.

Трамвайный тамбур с двумя фигурами быстро помчался вдаль, звеня своими звонками.

Бульвар. Две прежние фигуры.

— Ура, товарищ! — кричит человек с бульвара.

Женщина. Иван, не безобразничай. Брейся чаще, если хочешь целоваться. Ты колешься.

Мужчина. Терпи. Женою будешь.

Он берет ее под руку.

Женщина. Не будешь бриться, я губы краской мазать буду, ты отравишься.

Мужчина. Ничего, я потом отплююсь.

Они пошли по бульвару, удаляясь.

Они идут по тротуару, мимо домов.

Гортанный, долгий голос мучающегося человека, похожий и на плач ребенка.

Вывески: «Венерическая клиника». «Ночной профилакторий».

Фасад большого дома. Палисадник.

Второй этаж: открыты окна, свет из окон падает на девственную зелень кустов палисадника. Из этих окон звучит страдающий голос.

Мужчина (Безгадов) и женщина (Женя) останавливаются у фасада с вывеской.

Страдающий голос в окне профилактория немного утихает.

Другой спокойный голос (врача) говорит:

— Кричи, кричи еще... Ну! Что же ты не кричишь?

Голос страдальца:

— Сейчас.. А нет у вас обезболивающей медицины? Ох, жалко! Больно, опять больно!! (*Кричит по-прежнему.*)

Голос врача:

— А любить, а целоваться хорошо было? Хорошо? Пой теперь, пой! Во-от, вот, вот, вот!..

Женя и Безгадов на площади.

Развороченная мостовая. Траншея. Прожекторы над ней. Грузовики. Рабочие.

Женя. Это что — он кричал. Ему вроде аборта делают?

Безгадов. Вроде него.

Женя. А тебе никогда не делали?

Безгадов. Нет. Я роженица.

Женя. Наш дом пополам режут.

Безгадов. А где мы жить будем, когда женимся?

Женя. У нас же. Наша половина остается. Жалко: кого выселяют, тем квартиры в новых домах дают. Я даже плакала, что нас не выселяют.

Полдома. Другая половина лежит в руинах.

Женя и Безгадов показываются издали по тротуару.

Из уцелевшего подъезда полдома выходит ребенок: на вид ему лет шесть-семь. (На нем калоши на босу ногу, штаны об одной пуговице, рубашка.)

Мальчик глядит в одну сторону улицы, противоположную той, откуда идут Безгадов и Женя.

Там безлюдье. Горят фонари. Блестит чистота.

Мальчик. Налопались харчей, теперь спать легли до завтрашнего дня.

Глядит в сторону идущих — Безгадова и Жени.

Мальчик. Двое идут. Пускай идут. Не те люди ходят.

Женя и Безгадов идут; их видно сзади; за ними — впереди них — фигура ребенка.

Женя говорит:

— Вот мальчик стоит. Как он поздно не спит, жалкий чертенок!

Безгадов. Он мать дожидается. Женя, значит, завтра мне бриться?

Женя. Да придется! Завтра ведь у нас что?

Безгадов. Завтра у нас свадьба с тобой, завтра в загс пойдем.

Женя. Ах, да!

Безгадов целует ее на ходу.

Женя. Это что такое? У меня экзема пойдет.

Мальчик вынимает из штанов милицейский свисток.

Свистит.

Безгадов и Женя подходят к мальчику.

Безгадов вынимает бумажник и три рубля.

— Возьми, бригадмил, на конфеты.

Мальчик. Проходите, гражданин. Я не побираюсь, я сирота.

И отворачивается.

Женя садится перед ребенком на корточки.

— Что же ты не спишь так поздно?

Мальчик (*не глядя на нее*). Свое дело есть.

Женя (*вставая*). Какой мальчик чудный! Я обязательно рожу такого же.

Безгадов и Женя уходят в подъезд.

Мальчик (*один*). Ступай рожай. Вам хорошо целоваться, а мне жить потом приходится.

Большой коридор. В конце его горит ночная лампочка. Тишина. Пустота.

Внутренность хорошо убранной комнаты: на стене — около большого окна — портрет Пушкина, а рядом фотография Жени.

Тумбочка с телефоном. Шкафы. Прочая мебель.

Большая кровать. На ней спит одна Женя, выставив из-под одеяла наружу лицо, открыв полудетский рот.

Дверь из этой комнаты в кухню.

Кухня; газовая плита; на этой плите на сложном постельном сооружении спит Безгадов.

Около плиты на стене часы-ходики. На них часа три.

Сумрак. Тишина. Тикают ходики.

Далекий робкий стук.

Пауза.

Стук повторяется в другом месте.

Безгадов спит.

Женя спит.

Идет кто-то небольшими шагами где-то по коридору, шлепают калоши по полу.

Пауза.

Стук в дверь в комнату Жени.

Женя приоткрыла один глаз, но глаз ее бессознательный и спящий.

Опять стук в дверь — довольно сильный.

Женя приоткрывает другой глаз, но не просыпается. Пауза.

Те же шаги по коридору, их удаляющийся звук.

Пустой коридор. По нему удаляется мальчик, шлепая калошами. Женя смеется во сне; она шепчет что-то неслышно.

Она говорит вслух:

— Ты мой мальчик из отрезанного дома. Довольно. Мне плохо, мне стыдно. Брейтесь все, вы колетесь своей щетиной...

Звонок телефона на тумбочке.

Женя открывает глаза и вновь закрывает их.

Звонок телефона повторяется.

Безгадов просыпается.

Трогает пальцами стрелки часов-ходиков:

— Четвертый час. Какой это ангел блуждающий звонит?

Звонок телефона.

Женя вскакивает из-под одеяла, сонная и непонимающая.

Берет трубку.

— А! Тебе чего?.. Это ты, Ваня? Сказала, что завтра. Я сплю, я устала.

Безгадов улыбается в кухне на плите.

Женя молчит, прижав к уху трубку.

— Я вас не понимаю...

Пауза.

— Я Женя. А ты?

Пауза.

— Я не мама.

Пауза.

Женя улыбается.

— Вспомнила, вспомнила... Иди скорее греться ко мне в кровать, ты застыл ведь. Квартира двадцать семь. Двадцать семь, третий этаж. Не шуми только...

Женя кладет трубку.

Повертывает ключ и приоткрывает дверь в коридор.

Прячется под одеяло.

Безгадов то садится, то снова ложится на кухонной плите; лицо его печальное.

Он пальцем останавливает маятник часов.

Открывает и закрывает газовый кран плиты.

Находит свой пояс от брюк.

Делает из него петлю. Примеряет на свое горло.

Вестибюль этого дома. Телефон-автомат. Мальчик вешает трубку:

— Насилу дозвонился.

Та же квартира. Утром. Свет в окне.

Кровать Жени. Женя и мальчик спят под одним одеялом.

Около кровати стоят калоши ребенка. На стуле лежат его штаны и рубашка.

Безгадов, уже одетый, делает завтрак на очищенной от постели плите: жарит колбасу на сковороде.

Похохатывает и прохаркивается.

Гладит свой живот.

В животе у него бурчит; Безгадов слегка наклоняется и говорит себе в живот:

— Сейчас, сейчас, империалист, сейчас наешься: не мешай думать уму.

Гладит живот.

Голос Жени из комнаты:

— Ваня, с добрым утром!

Безгадов. А, невеста! Ну что же, с добрым утром!

Женя. Ты сейчас не брейся, а то к вечеру опять отрастешь. Лучше попозже.

Безгадов. Я два раза побреюсь, я ведь усердный.

Комната Жени. Женя, Безгадов и мальчик завтракают за столом.

Мальчик ест бережливо и осторожно.

Колбасы берет мало, хлеба много.

Женя. Как же ты мой телефон узнал?

Мальчик. На дверке прочитал. Я ведь к тебе стучался. Ты спишь крепко — сопела.

Безгадов. А ты чей?

Мальчик. Я ничей, я отца—мать хожу ищу.

Б е з г а д о в. Жулик-беспризорник, что ль?

М а л ь ч и к. Нет... Меня тетка загрызла, я хлеба много ем и портки протираю. А я хожу-хожу, спрашиваю и говорю: никто их не знает.

Б е з г а д о в. Кого?

М а л ь ч и к. Ни отца, ни матери. А меня тетка за них по морде костяной рукой бьет.

Ж е н я. А отец-то с матерью твои живут где-нибудь?

М а л ь ч и к. Никто не говорит, пойду сейчас спрашивать. Может, есть, а ребят ведь много на свете, одного взяли и забыли.

Б е з г а д о в. А почему ты в детском саду не живешь?

М а л ь ч и к. Говорю же тебе, отца—мать хожу ищу. Детских садов много — туда я успею.

Ж е н я. Ну, живи пока у нас. Я найду тебе отца с матерью.

М а л ь ч и к. Потерпим.

Женя глядит на свои ручные часы:

— Мне пора.

Она встает. Надевает плащ, прилаживает на голову шапочку с техническим значком — паровозом набоку, берет чемодан — железный сундучок.

Б е з г а д о в. Женя, вечером наша свадьба.

Женя прощается с мальчиком, дает руку Безгадову.

Она говорит:

— Нет, я еще подумаю.

Уходит.

Вечер на улице Горького.

Идет празднично одетый Безгадов с покупками.

Рядом с ним мальчик, одетый наново, с букетом цветов, завернутых в бумагу.

Безгадов приседает около мальчика:

— Как морда?

Мальчик пробует его щеки и подбородок:

— Гладкая.

Б е з г а д о в. Спроси у милиционера, где ближний загс. Я знаю где, но мы лучше проверим.

Безгадов останавливается на тротуаре.

Мальчик сходит с тротуара на проезд.

Милиционер-женщина среди улицы.

К ней подходит мальчик.

Милиционерша отдает ему честь.

Мальчик говорит.

Милиционерша не слышит.

Она приседает к нему.

М а л ь ч и к. Где тут свадьбы записывают?

Милиционерша отвечает ему, показывая жестами: прямо, направо, налево, направо...

М а л ь ч и к. Я найду. Гляди, вон дорогу переходят: свисти скорей. Забываешь!

Милиционерша вскакивает.

Безгадов и мальчик идут снова рядом по тротуару.

Квартира Жени.

Она одна: убрана как невеста.

Стук в дверь.

Входят Безгадов и мальчик.

Ж е н я. Я готова.

Б е з г а д о в. Пошли поскорей, чего терпеть-то?

Ж е н я. Ты подожди. Мы сначала с ним вдвоем пойдем. Ты придешь через час.

Безгадов удивлен: у него вырывается звук, похожий на короткую икоту.

Женя берет мальчика за руку.

Идет с ним к выходу.

Оборачивается и показывает язык.

Уходит.

Безгадов открывает настежь окно на улицу.

Отходит от него в противоположный конец комнаты.

Разбегается.

Добежал до подоконника.

Вскочил на него.

Побалансировал руками, стоя на подоконнике.

Возвращается обратно в другой конец комнаты.

Разбегается снова и,
пробегая мимо стола,
хватает кусок колбасы,
садится на подоконник,
ест колбасу.

Загс. Внутреннее убранство. Счастливый служащий за столом.

К столу подходят Женя и мальчик.

Счастливый служащий встает им навстречу (он счастлив от воображения чужой любви, как бы организуемой им посредством документа).

Женя с мальчиком у стола.

— Я хочу усыновить этого ребенка.

Счастливый служащий жмет ей руку.

Подает руку и мальчику.

— Очень рад. Добра Советская страна! Позвольте ваш документик.

Женя дает ему паспорт.

Счастливый служащий берет паспорт, садится.

Высовывает влажный язык, наслаждающийся при исполнении служебных обязанностей (когда он пишет, язык его делает те же примерно движения, что и его перо).

Счастливый служащий:

— Имя ребенка? Сколько лет?

Женя в недоумении.

Она глядит на мальчика.

Мальчик садится в кресло.

Мальчик. Если бы были отец с матерью, они бы знали. И звать они знают как. Я все позабыл.

Служащий прячет язык.

— А вы согласны усыновляться?

Пауза.

Мальчик. Приходится.

Служащий. Как же позволите записать?

Мальчик. Пиши меня Степкой.

Служащий (*высовывая язык*). Степан?! Звучно ли это? Как вы находите?

Женя. По-моему, звучно.

Служащий страстно пишет, работая в такт высунутым языком.

— А лет сколько?

Мальчик. Пиши десять, одиннадцатый. Скорее в Красную Армию пойду.

Все стоят.

Служащий прощается со Степаном.

Женя (*Степану*). Ступай, позови сюда отца. Я здесь подожду.

Степан уходит.

Служащий. Ах, у него и отец есть?

Женя. Сейчас будет.

Садится в кресло.

Служащий уходит из-за стола.

Возвращается с небольшим букетом цветов.

Подает цветы Жене.

— Это вам от нашего государства.

Пустая комната Жени.

Обильно накрытый стол.

Голоса и звуки шагов за дверью в коридоре.

Входит Женя.

Входит Безгадов со Степаном на руках.

Женя (*снимая синий плащ*). Ну, вот у нас с тобой сразу готовый сын, сразу эпоха освоения.

Безгадов издает икающий звук.

Ссаживает Степана с рук.

Отряхивается.

— Лучше бы сначала было строительство тяжелое, потом легкое, потом уж освоение.

Степан. Мама! Довольно вам глупости говорить, а то я вас брошу.

Женя хватает Степана на руки, прижимает его к себе и целует.

Безгадов издает икающее восклицание:

— Рук некуда приложить.

Звонок телефона.

Женя. Обождите. Гости на свадьбу идут...

Спускает Степана с рук,

хлопочет у стола.

Степа. Будет вам задаваться своей свадьбой-то! Форсуны!

Степан берет подушку с постели.

Идет с подушкой в кухню.

Кладет подушку на газовую плиту.

Снимает кастрюльки, сковородки с плиты.

Комната Жени. Женя и Безгадов.

Голоса за дверью.

Стук нескольких рук.

Затемнение.

Тишина. Сумрак.

Комната Жени.

Стол с истраченной закуской, с пустыми бутылками вин, обычный беспорядок после гостей.

Кровать Жени, на ней тесно спят трое — Женя, Степан и Безгадов: мальчик посредине, муж и жена по краям.

В окне — заря ясного будущего дня.

Безгадов шевелится во сне и вываливается из-под одеяла на пол.

Лежит в белье на полу, не проснувшись.

Спит.

Затемнение.

На кровати спит один Степан.

Около кровати маленький столик: на нем готовый детский завтрак — булка, масло, бутылка молока, стакан кофе; на этом стакане листок бумаги — записка.

Стучат в дверь.

Степан спит.

Стучат второй раз.

Дверь приоткрывается.

Заглядывает почтальон.

Осторожно входит.

Кладет газету на стол.

Видит спящего ребенка.

Осторожно гладит его рукой по голове.

Берет записку со стакана.

Читает.

Записка печатными буквами:

«Милый Степа! Ешь все обязательно. Захочешь еще — найдешь в шкафу. Мы на работе. Принесу книжки и игрушки. Сходи погуляй немного. Твоя мама Женя».

Кладет записку обратно.

Берет бутылку молока.

Пьет половину бутылки.

Ставит ее обратно.

— Ужасно много оставляют ребенку. Обкармливают детей!

Вынимает из закоулков сумки старые, погашенные марки. Кладет их на столик, где завтрак.

— Пускай играет — ум развивает. По маркам все видно: где капитализм, где коммунизм, где посредственно.

Уходит.

Вестибюль кинотеатра: кассы, очередь людей за билетами, рекламные афиши, дверь в кабинет директора, окошко администратора.

Среди публики группа: Катя Бессоне-Фавор, Константин Неверкин и еще трое их товарищей: двое юношей, одна девушка. Между ними какое-то разногласие:

Катя Бессоне и Неверкин спорят и ссорятся.

Катя отходит от Неверкина.

Она становится к окну администратора — спиной к зрителю.

Говорит туда.

Отходит.

Стучит в дверь директора.

Входит в его кабинет.

Кабинет директора кинотеатра изнутри.

За столом директора — Безгадов.

К столику подходит Катя Бессоне.

— Здравствуйте! Дайте мне, пожалуйста, билет.

Безгадов (*рассеянно*). Билет в кассе. А вы кто будете?

Катя. Да просто так — никто. Я девушка.

Безгадов. Девушка! Смотря какая — знатная или нет?

Катя (*печально*). Нет, я обыкновенная.

Безгадов. Обыкновенная? Что же так — пора уж знатной быть!

Катя. Я хотела, но не велят. Я хотела прыгнуть с десяти тысяч метров, только у меня сердце болит. Раньше оно не болело.

Пауза.

Безгадов сосредоточенно, даже глубокомысленно занимается.

Катя стоит, затем —
берет со стола бланки пропусков,
рассеянно отрывает один бланк,
держит его в руке.

Безгадов (*вспомнив о посетительнице*). Сердце болит?! Пусть перестанет и не болит.

Катя. Не может. Оно любит и ослабело.

Безгадов, кратко икнув:

— Любит? Напрасно. Кого?

Катя. Так — одного. А он нечаянно разлюбил меня.

Садится у стола.

Боится заплакать: морщит лицо в усилии, чтобы оставить его равнодушным.

Безгадов протягивает к ней руку через стол: не достает.

Берет линейку.

Линейкой дотягивается и гладит ей волосы этой линейкой.

Стук в дверь.

Безгадов (*рассеянно*). Да, да!

Бросает линейку.

Показывается Константин Неверкин.

Является к столу.

Неверкин. Товарищ директор! Там билеты все проданы, остались одни откидные стулья, скажи, пожалуйста, чтоб их продавали.

Катя (*кротко*). Костя! На тебе контрамарку.

Отдает ему листок из рук.

Неверкин (*беря контрамарку*). Четыре же нужно!

Катя. Пять! Я — пятая.

Безгадов. Глазами поморгать захотели? Ступайте — моргайте! Кино — для моргающих!

У Кати льются слезы.

Но она храбро глядит на Безгадова преувеличенно открытыми глазами, точно ничего не случилось.

Неверкин стоит с чуждым, равнодушным видом.

Катя. Товарищ директор! Это Костя. Он меня не любит.

Неверкин. Нет, нипочем!

Безгадов. А почему?

Неверкин. Вопрос!! Мировоззрением не сошлись.

Безгадов. Дайте пропуск: я напишу два места.

Катя. Нам с Костей?.. Спасибо!

Неверкин дает листок.

Безгадов берет и пишет.

— Не с Костей, а с Ваней: со мной. Мне нравится ваше мировоззрение.

Отдает пропуск Кате.

Та берет его.

Б е з г а д о в. Ступайте в зал. Я сейчас приду. Особо не моргайте!

Катя встает.

Неуверенно движется к двери,

быстро пудрит личико,

уходит.

Безгадов закрывает стол ключами.

Неверкин стоит озадаченный, напрягая лицо и лоб для размышления.

Безгадов выходит из-за стола.

берется за выключатель.

Н е в е р к и н. А я?

Б е з г а д о в. А вы завтра на дневной сеанс придете.

Тушит свет.

Уходит.

Остается силуэт Неверкина.

Н е в е р к и н. Ну и гад! Во картина — боевик в одной серии!

Затемнение.

Ночь. Из московского кинотеатра выходит поток людей.

Из потока отделяется Безгадов под руку с Катей.

Они уходят по тротуару.

Безгадов низко склоняется к лицу Кати.

Из подъезда дома, где живут Безгадовы, выходит Степа с маленьким чемоданом в руках.

Глядит направо-налево по улице.

Направляется по тротуару мимо сотен спешащих людей.

Он идет медленно.

Останавливается.

Внимательно всматривается в лица всех пожилых людей — мужчин и женщин:

— Все чужие ходят: отца — матери нету. Беда, да и только!

Идет неуверенно далее.

Голос Жени:

— Степа!

Она бежит через дорогу.

Степан останавливается.

Свистки милиционера.

Бегут два милиционера к Жене.

Женя хватает на руки Степана.

Милиционеры подбегают к матери и сыну.

Женя стоит, держа на руках Степана.

Милиционеры останавливаются около нее, улыбаются и отдают честь.

Женя несет Степана на руках.

Ж е н я. Ты куда собрался?

С т е п а н. По своему делу.

Ж е н я. По какому своему?

С т е п а н. Отца — мать искать.

Ж е н я. Зачем? Ведь я твоя мама.

Степан молчит, потом:

— А отец где? Одной матери мало.

Ж е н я. Он на работе, скоро придет. Ты что? Ты соскучился, ты плакал по мне?

С т е п а н. Никто не плакал. Я чемодан в дорогу собирал. Харчи накладывал туда.

Дом Жени.

Около подъезда стоит одна Катя Бессоне.

Женя опускает сына на тротуар.

Степан смотрит на верхние этажи дома.

Свет в окне на третьем этаже.

С т е п а. Отец пришел. Свет горит, а я потушил.

Степан входит в подъезд.

Женя идет за ним.

Свет в окне на третьем этаже.

Свет гаснет.

Катя прохаживается по тротуару.

Из подъезда поспешно вырывается Безгадов, в то время как рука Жени удерживает его — и на мгновение показывается сама смеющаяся Женя, но затем она скрывается в подъезде.

Безгадов идет рядом с Катей, тяжело дышит, говорит Кате:

— Я обязан был мамочке сказаться, что я еще погуляю.

К а т я (*беря Безгадова под руку*). А может, детишкам?

Б е з г а д о в. Не надо пошлости!

Идут под руку.

Безгадов вдруг освобождает свою руку от Кати.

Сует руки в карманы.

— Я кажется, спички забыл.

Темное окно на третьем этаже.

Вспыхивает свет.

Катя и Безгадов.

К а т я. Вы же не курите!

Б е з г а д о в. Ах да! Я ведь бросил.

Освещенное окно третьего этажа.

В окне появляется лицо Степана.

Степан озирает улицу.

Появляется фигура Жени в окне.

Женя отворяет окно.

Женя и Степан, улегшись на подоконнике, глядят на улицу, вослед Безгадову и Кате.

Степан кричит (видно под движению рта) неслышные слова — «папа, иди домой, стервец!»

Безгадов и Катя в лицо.

Безгадов слышит слова, падающие на него из воздуха: «папа... стервец!»

Катя не слышит или не понимает этих слов.

Вдали — позади идущей пары — видны две головы — Жени и Степана, глядящие вслед Кате и Безгадову с высоты третьего этажа.

Безгадов, освобождая руку от Кати:

— Пойду вернусь за спичками, я опять захотел курить.

К а т я. Вредно же. Потерпите, пока меня провожаете. Неужели трудно?

Б е з г а д о в (*мужественно*). Нет, легко.

Проходят, не оборачиваясь.

Новый дом. Цветник, освещенный откуда-то электричеством.

Стоят Катя и Безгадов. Он держит ее руки в своих.

К а т я. Значит, вы меня так сразу и полюбили?

Б е з г а д о в (*убежденно*). Враз.

К а т я. Ну, ладно, любите — не забывайте! Спокойной ночи. Вырывает свои руки.

Бежит в подъезд.

Б е з г а д о в. Подождите. Когда же мы с вами встретимся. Катя!

К а т я (*оглянувшись*). Когда-нибудь. Когда в кино приду. Исчезает в подъезде.

Б е з г а д о в (*один*). А жизнь ведь неплохая! Протерпим!

Трамвайная остановка поздно ночью.

Стоят несколько пассажиров — среди них Безгадов и почтальон с пустой, худой сумкой.

Подходит пустой трамвай.

Пассажиры, кроме Безгадова и почтальона, садятся в моторный вагон.

Безгадов входит в прицеп, где лишь одна кондукторша.

За ним — почтальон.

Трамвай поехал.

Безгадов вынимает пять рублей, дает кондукторше.

П о ч т а л ь о н. Сдачи нет, гражданин, перейдите на остановке в моторный вагон.

К о н д у к т о р ш а. Сдачи нет, гражданин.

Безгадов глядит на них обоих,

а они на него, как невинные: это те же лица, которые Безгадов видел с бульвара, когда целовался с Женей.

Б е з г а д о в. У меня мелочь есть.

Роется в кармане.

Дает кондукторше деньги.

П о ч т а л ь о н. Тьфу ты, случайность какая! (*И, перехватив деньги из рук Безгадова, считает их.*)

— Здесь только девять копеек! Ступай, гражданин, на мотор, не утомляй сам себя и кондуктора!

Трамвай останавливается.

Почтальон отдает деньги Безгадову.

Б е з г а д о в (*почтальону*). Жене изменять пришел?

П о ч т а л ь о н. Дура! Здесь любовь, а не измена. (*И осторожно обнимает кондукторшу.*)

Через переднюю площадку входит вагоновожатый:

— Что же, мы будем до утра здесь стоять?! Или как?!

П о ч т а л ь о н. Трогай! (*И дергает бечеву звонка.*)

Вожатый уходит.

Почтальон достает из кармана монету, дает ее Безгадову:

— На тебе копейку, возьми билет. Ты нам безразличен: не фигура!

Трамвай поехал.

Безгадов бросается в задний тамбур и соскакивает на ходу.

Отворяется дверь.

Входит на носках Безгадов.

Включает свет.

На кровати спят, обнявшись, Женя с сыном — беспомощные и бессознательные.

На столе, на чистом полотенце, котлета, бутерброд, стакан молока: ужин, оставленный для Безгадова.

К короткому диванчику приставлен стул и сделана постель.

Безгадов берет котлету,

сжевывает ее сразу всю,

выключает свет: тьма.

Утро. Безгадов лежит на коротком диванчике. Около него стоит Женя.

Ж е н я. С кем ты вчера был?

Б е з г а д о в (*устало*). А?! Да это двоюродная сестра тут очутилась.

Ж е н я (*счастливо улыбаясь*). А я подумала... другое. Приведи ее к нам.

Б е з г а д о в (*зевая*). Ладно... Надоест еще.

Женя надевает пальто, шапочку.

Берет чемодан — железный сундучок,

целует спящего Степана.

Целует Безгадова.

Знак прощания рукой,

уходит.

Безгадов закрывает глаза.

Стук в дверь.

Безгадов спит или дремлет.

Дверь приотворяется.

Показывается лицо почтальона.

Он кладет газету на стул, ближайший двери.

Глядит, узнавая, на лицо Безгадова.

Безгадов открывает глаза,
видит почтальона,
вскрикивает:

— Ведь ты же сон, дьявол!

Голова почтальона исчезает.

Безгадов садится на диване.

— Или не сон!

Смотрит в сторону спящего Степана.

Степан спит.

Безгадов встает,
идет к постели Степана,
становится перед его кроватью на колени,
наблюдает спящего ребенка.

Затем осторожно целует его в щеку.

Степан ворочается, говорит:

— Папа, разбуди меня...

Безгадов расталкивает Степана.

Тот открывает глаза, просыпается,
глядит на отца, понимает обстановку, говорит:

— Папа?! Ты тут? А я страшный сон сейчас посмотрел! Опять нету никого — ни отца, ни матери, один я живу и еще тетка...

Безгадов поглаживает ребенка через одеяло.

Степан успокаивается.

Безгадов садится к нему на кровать, вынимает его из-под одеяла, сажает себе на колени...

Безгадов. Ты должен теперь всех теток позабыть!

Степа (*перебирая рубашку отца*). Да... А сам вчера с чужой теткой под ручку шел.. Ты люби одну маму, а теток не надо.

Пауза.

Безгадов (*кратко икнув*). Больше не буду...

Степан сходит с рук Безгадова.

Надевает штаны, рубашку.

Безгадов помогает ему.

Степа (*протяжно*). Давай жить смирно. Давай с тобой трудиться, будем маму ждать...

Безгадов начинает прибирать постель.

Он суетится по комнате в хозяйском усердии.

Степан ест булку, пьет молоко за столом,
глядит на отца, затем говорит ему:

— Старайся, старайся, гуляй поменьше...

Затемнение.

Удаленная мелодия напряженно работающей машины.

Затем эта мелодия приближается —
вплотную звучит с экрана.

Товарный большой паровоз на большой скорости идет в экран.

Правая сторона паровозной будки: из окна глядит вперед черный машинист.

Левая сторона машины: из окна следит за работой ведущего механизма чумазая Женя, помощник машиниста.

Левая машина в форсированной работе.

Женя. Она делает движение рукой в механизме управления внутри будки — поворачивает штангу сифона.

Паровоз начинает энергично сифонить.

Паровозная будка изнутри: справа машинист, слева Женя, между ними механизм управления машиной.

Машинист напевает.

Паровоз идет.

Машинист (*в сторону Жени*). Джёна! Кран!

Женя открывает кран продувки цилиндров.

В будку находит извне пар; окутывает фигуры людей.

Женя закрывает кран, пар рассеивается.

Машинист (*глядя вперед*, *тревожно*). Джена! Джёна!

Машинист резко закрывает регулятор левой рукой,
другой рукой дает три гудка.
кран тормоза ставит в положение экстренного торможения.

Вращает реверс обратного хода.

Женя далеко высовывается в окно,
глядит вперед.

Путь, бегущий навстречу паровозу.

Вдали высокий человек с длинной палкой неуверенно пробует этой палкой рельс, сам находясь у откоса балластного слоя песка.

Его тянет за полу армяка вперед через рельсы совсем маленький ребенок, на вид лет трех-четырех.

Человек с палкой вступает вслед за маленьким поводырем на рельсы и опять ориентируется палкой вокруг себя.

Тройной сигнал паровоза.

Поводырь глядит в сторону паровоза.

Оставляет высокого человека одного на рельсах,
а сам перебегает путь —
и прячется в траве, растущей по кювету (водосточной канаве).

Долгий, прерывистый сигнал (сирена) паровоза.

Высокий человек, ориентируясь палкой, вращается вокруг самого себя.

Он делается в экране все более крупным от приближения к нему точки съемки — идущего на него паровоза.

Высокий человек — старик с бородой, в темных очках: он слепой; он находит палкой свободное пространство между рельсами.

Сигнал паровоза.

Слепец бросается бежать между рельсами в сторону от паровоза.

На бегу он пробует палкой то правый, то левый рельс и —

бежит по шпалам.

Сигнал паровоза.

Будка паровоза.

Машинист. Кран!

Женя открывает кран продувки цилиндров.

Женя кричит машинисту:

— Давай полный назад!

Машинист двигает рычаг регулятора до средины дуги.

Машина паровоза: из-под цилиндра — из кранов — вырываются воющие вихри пара.

Из-под тормозных колодок сверкает и брызжет огонь.

Будка паровоза. Женя ведет регулятор по сектору дуги до отказа.

Машина паровоза: из-под цилиндра вырываются еще более ожесточенные вихри пара.

Из-под тормозных колодок — огонь.

Сигнал паровоза.

Слепец мчится между рельсами от паровоза.

Будка паровоза.

Женя. Не удержим! Надо края закрыть!

Машинист. Нет. Сломаем машину. Опасно будет!

Женя выглядывает в окно на путь.

Слепец бежит близко.

В стороне, параллельно ему, бежит изо всех сил мальчик-поводырь.

Женя берется за края цилиндров.

Машинист. Джена! Не надо!

Женя закрывает кран.

— Уже!

Машина паровоза: вихри пара из-под цилиндра.

Они сразу прекращаются.

Одновременно с этим дышла перестают вращать колеса, они замирают неподвижно, но паровоз по-прежнему движется вперед: он ползет юзом.

Буферная сцепка паровоза (тендера) с составом: диски буферов — паровоза и переднего вагона — сжали пружины до отказа — состав жмет с могучей инерцией.

Будка паровоза.

Женя. Давай песок!

Машинист открывает песочницу.

Женя, высовываясь из окна, склоняя голову к машине:

— Песок не идет.

Машина паровоза в прежнем положении; около бандажа колеса конец трубки — из него ничего не сыплется.

Будка паровоза. Женя хватает большой гаечный ключ.

Открывает из будки дверь на котельную галерею паровоза.

Выбегает на эту галерею.

Поперек котла идет из песочного ящика сверху вниз — под колеса — трубка.

Женя стучит по этой трубке гаечным ключом.

Слепец бежит.

Мальчик-поводырь бежит изо всех сил в стороне параллельно с ним.

Сигнал паровоза.

Поводырь бросается на рельсы — к слепцу.

Котельная галерея паровоза. Женя бьет ключом по песочной трубке.

Будка паровоза. Мокрый черный машинист манипулирует рычагом регулятора.

Слепец бежит.

Мальчик-поводырь бежит за ним в упор — так же, как и слепец, между рельсами.

Совсем близкий сигнал паровоза.

Поводырь с разбегу вскакивает на спину слепца,

ухватывается за его плечи,

взбирается на него,

садится верхом на плечи (вокруг шеи).

Старик слепец шатается.

сокращает бег,

бросает палку.

Паровоз идет почти вплотную за его спиной.

Поводырь хватает слепца за уши,

поворачивает ему голову влево.

Женя — у котла на галерее паровоза.

Машина паровоза в прежнем мертвом положении, а паровоз идет юзом.

Песочная трубка у бандажа колеса паровоза.

Из нее пошел песок.

Дышла паровоза, висевшие неподвижно, тронулись назад.

Они (дышла) вращают колеса паровоза в сторону, обратную движению всего паровоза.

Это вращение ускоряется,

из-под бандажей паровоза, трущихся о рельсы, брызжет огонь.

Мальчик верхом на еле бегущем слепце.

Мальчик поворачивает ему голову налево.

Слепец сворачивает налево.

Спотыкается о рельс.

Падает вместе с поводырем за линию балластного слоя;

катятся оба в канаву, заросшую травой.

Паровоз извне: он стоит; по машине, по котлу текут капли масла, воды, жидкой грязи. Машинист и Женя возле него. Они ощупывают машину, гладят бандажи, осматривают детали.

Слепой лежит на откосе канавы; он тяжело дышит, по лицу его из-под темных очков текут ручьи грязного пота и слез.

Из бурьяна выглядывает лицо ребенка-поводыря; его черные глаза смотрят с крайним любопытством.

Женя. Она сидит на корточках против поводыря, спрятавшегося в бурьян.

Пауза.

Женя и мальчик рассматривают друг друга.

Женя. Ну, здравствуй, человек!

Поводырь. Здравствуй.

Женя протягивает руку поводырю.

Паровоз извне.

Мальчик ведет слепца за полу армяка, подводит к лесенке (трапу) паровоза.

За ним — Женя.

Она подсаживает, помогает взобраться на паровоз новым пассажирам.

Женя. С нами скорей доедете.

Все трое входят по лесенке в будку паровоза

и скрываются там.

Товарная станция в Москве.

Стоит паровоз.

Около паровоза — Женя, слепец с поводырем, машинист, дежурный в красной фуражке. Машинист пишет в книге, которую перед ним держит дежурный по станции. Женя пишет в своей маленькой записной книжке, затем вырывает листок и подает его мальчику-поводырю:

— Вот... Там написано, где я живу. Приходите обязательно ко мне в гости.

Поводырь берет листок

Уводит слепого за собой.

Книга дежурного по станции закрывается.

Дежурный и машинист делают друг другу под козырек.

Дежурный уходит.

Из тендерного крана льется вода.

Женя возле него вытирает лицо полотенцем — она теперь стала белая, чистая.

Подает мыло машинисту.

Закопченный машинист умывается из-под крана, с него ручьями льется грязь, но он остается черным, он — негр.

Женя дает ему полотенце, улыбаясь:

— Такой же черный!

Машинист. Джена, ты шофинист, ты против негра.

Женя. А ты за кого?

Машинист. Я за тебя, за вас.

Женя. Люсьен! У меня сын дома есть. Отведи сам машину в депо, а я пойду.

Машинист Люсьен. Олл-райт, Джена! Ну пожалуйста.

Женя. Спасибо, Люсьен...

Прощаются.

Женя уходит с сундуком-чемоданчиком в руках.

Люсьен один: он смотрит вслед ушедшей Жене.

Склоняет голову,

смотрит себе на грудь.

— Сердце захотело полюбить Джену!

Бьет себя кулаком по груди:

— Нельзя! Финиш! Люби паровоз.

Москва. Под вечер. Фасад того дома, где живет Катя Бессоне.

Прохаживается Неверкин,

глядит по этажам вверх,

свистит губами трижды.

В окне на четвертом этаже открывается форточка, оттуда высовывается рука,

рука машет приветствие, и затем кисть руки складывается в кукиш.

Неверкин глядит туда,

напевает тихо «Как родная меня мать...»,

а конец куплета поет громко, поднимая лицо вверх — к окну:

— Без тебя большевики обойдутся!

Катя высовывает голову из форточки; она стоит за стеклом ногами на подоконнике, кричит оттуда:

— А ты — тоже без меня обойдешься?

— Ну, конечно! Какая разница!

К а т я. Погоди, не обходись! Я сейчас выйду к тебе!

Н е в е р к и н (*самодовольно*). Да то-то!

Катя и Неверкин сидят на скамейке, около цветника.

Светит вечернее солнце на небе и освещает щеку Кати и ухо ее, в котором висит небольшая золотая серьга с синим камнем.

Катя печальная.

Неверкин держит одну ее руку.

К а т я. А тебе они очень нужны?

Н е в е р к и н. Вопрос!! Терпенья нету — вот как нужны!

К а т я. Тогда бери...

Приближает к Неверкину свое лицо.

Неверкин вынимает из ее ушей маленькие золотые сережки.

Катя медленно говорит Неверкину:

— Ведь это твой подарок.. Я любила их...

Н е в е р к и н. Обойдешься так! Люби меня духовно...

Прячет серьги к себе в карманчик пиджака, завернув их в бумажку.

Катя молча следит за ним, потом:

— Ты их другой невесте подаришь!

Н е в е р к и н (*вставая*). Вопрос!! А хотя бы и так... Ну, пока!

Уходит, не подав руки.

Катя остается сидеть одна на скамье. Она глядит вслед Неверкину пустыми глазами.

В глазах ее скапливаются слезы; она борется с ними, морща лицо.

Невдалеке от нее на дорожке появляются почтальон и кондукторша без своих сумок; они идут под руку, прогуливаясь.

Они против скамьи, где сидит Катя.

Почтальон бдительно разглядывает Катю.

П о ч т а л ь о н. Горе есть на свете: надо меры принимать...

Проходят оба.

Катя одна; она как спящая с открытыми глазами.

Она трогает мочки своих ушей, где висели серьги.

Она встает,

глядит на небо —

белые горы облаков, освещенные вечерним солнцем,

простое голубое пространство.

Катя идет по садовой дорожке.

На выходе из сада — лоточница; в лотке, в сластях, роются почтальон и кондукторша.

Появляется Катя.

Почтальон видит ее.

Катя равняется с ними.

П о ч т а л ь о н (*Кате*). Обсохни глазами, дочка.

Катя останавливается и смотрит на почтальона.

П о ч т а л ь о н. Пойдем с нами в кино улыбаться...

К а т я (*равнодушно*). Пойдемте.

Шагают трое: почтальон посредине ведет под руки двух дам.

Вестибюль кино: многолюдство, касса, на кассе надпись: «Билеты остались по 4 рубля».

Группа — почтальон, кондукторша, Катя.

Почтальон роется в кошельке, считает свои деньги, говорит:

— Не хватает.

К а т я. Я сейчас...

Быстро отходит от них.

Кабинет Безгадова. Безгадов за столом.

Стук в дверь.

— Войдите.

Входит Катя.

Безгадов встает.

— Опять вы?! Вы эту картину уже видели...

Катя молча стоит.

Редкие слезы выходят из ее глаз и текут по лицу.

К а т я. Мне интересно...

Б е з г а д о в. Пожалуйста.

Подает ей пропуск.

У Кати льются слезы.

Б е з г а д о в. Что с вами?

Катя закрывает лицо руками.

Безгадов бросается к ней.

К а т я. У меня серьги вынули из ушей...

Безгадов гладит ее по голове, утешает:

— Я вам другие куплю.

Обнимает ее.

Катя, держа руки на лице, раздвигает пальцы — таким образом, что может глядеть, и глаза ее видны; она смотрит на Безгадова.

К а т я. Вы меня, правда, сразу тогда полюбили?

Он слегка раздвигает ей кисти рук на ее лице и целует в губы.

К а т я. А я сразу не могу, я постепенно.

Дверь тихо приотворяется,

появляется Степан,

за ним почтальон (почтальон остается в дверях наблюдателем).

Безгадов и Катя стоят в объятиях.

С т е п а н. Папа! Это чья тетка?

Б е з г а д о в (*опомнясь, отстраняясь от Кати*). Ты зачем сюда пришел?

Степан. Кино смотреть по блату. Дай мне билет без денег.

Безгадов пишет ему пропуск.

Катя пытается погладить Степана по голове,

Степан отводит ее руку.

Почтальон. Фу ты, странность какая!

Безгадов в ужасе глядит на почтальона:

— Ты кто?

Почтальон. Да тут в Наркомате одном незначительном работаю: служащий связи, член профсоюза...

Скрывается за дверью.

Степан уходит, взяв пропуск.

Катя. Это... ваш сын?

Безгадов. Нет, так... один чужой чертенок! От меня не бывает.

Катя садится на стул.

— Скучно... Хочется чего-то...

Безгадов, подходя к ней, кладя ей руку на плечо.

— Ну, чего же?

Катя, сразу припадая к нему, пряча лицо:

— Вечной любви...

Безгадов (*невнимательно лаская ее*). Это можно.

Пустая комната Жени.

Звук поворачивающегося ключа в дверном замке.

Дверь отворяется. Входит Женя — с тем ручным чемоданчиком-сундуком, с которым она ушла с паровоза.

Женя кладет чемодан на стул,
берет записку со стола,
читает ее.

Записка детскими буквами:

«Мама я в кине к отцу пошел по блату, а в опщем до свиданья Степан».

Женя улыбается,
прячет к себе записку,
берет сумочку,
вынимает оттуда зеркальце,
пудрится,
надевает другую шапочку
и уходит.

Фасад вечернего, яркого кинотеатра.

Публика. Вход в театр.

Появляется Женя, входит в театр.

Вестибюль. Дверь кабинета директора.

Из кабинета выходят Безгадов и Катя.

Безгадов запирает на ключ кабинет.

Женя; она видит их.

Безгадов берет Катю под руку,

Женя отворачивается к стене, в смущении гладит стену ладонью. На нее смотрит публика.

Безгадов идет с Катей к выходу,
и они уходят.

Жалкая и печальная, Женя робко пробирается среди публики к выходу.

Окно-витрина ювелирного магазина.

Безгадов и Катя рассматривают вещи в витрине.

Фигура Жени стоит в темной нише — около этого окна, в нескольких шагах от Кати и Безгадова.

Безгадов и Катя вблизи.

Катя (*показывая пальцем на серьги в окне*). Вон какие были у меня: не очень хорошие.

Безгадов. Будут лучше. Завтра куплю.

Московская ночь. Блестит вымытый асфальт почти пустой улицы; вдали идет пара — Безгадов и Катя. Ближе к зрителю осторожно идет Женя, вслед уходящей паре.

Фасад дома, где живет Катя Бессоне.

Парадная дверь с улицы.

Появляются Безгадов и Катя.

Входят в эту дверь.

В экране — дверь с улицы. Пауза. Никого нет.

К двери подбегает Женя.

Отворяет ее, исчезает за дверью.

Полутемный, смутный тамбур парадного входа.

В тамбуре прячущаяся фигура Жени; издали слышится неразборчивый разговор Безгадова и Кати; одни голоса.

Голоса умолкают. Пауза. Женя стоит в безмолвии.

Звук отчетливого двухкратного поцелуя.

Краткий вопль Жени.

Пустая, блестящая искусственным светом ночная улица.

Женя бежит одна, в плаще, без шапочки, волосы ее пришли в беспорядок.

Темный кадр. Звук ключа в двери.

Свет: вошедшая Женя зажгла электричество в своей комнате.

На кровати спит одетый Степан.

Женя осторожно разувает его. расстегивает ему пуговицы, покрывает одеялом.

Тушит свет.

Утро в комнате Жени: на кровати спят Женя и Степан.

Звук ключа в двери.

Осторожно, испуганно входит Безгадов.

Женя открывает глаза, встает и садится на постели.

Ж е н я. Уходи от нас.

Б е з г а д о в. А в чем дело?

Женя сходит с кровати, идет в ночном белье к шкафу, отворяет его, роется там, вынимает коробочку, открывает ее — в коробочке большие серьги.

Ж е н я (*Безгадову*). Подари ей.

Подает ему коробочку.

Безгадов берет коробочку, глядит на серьги, кладет коробочку на стол.

Б е з г а д о в. Ухожу...

Вытаскивает чемодан из-под дивана, открывает его, бросает туда носки, галстуки, книжки и пр.

Женя сидит на кровати. Она будит Степана.

Тот просыпается, смотрит внимательно на мать и отца.

Ж е н я. Вставай, Степан, отец уходит от нас.

Степан садится в кровати.

— Папа, ты куда? К тетке в кино?

Б е з г а д о в (*укладывая вещи*). Да, Степан. Теперь прощай...

С т е п а н. А зачем ты обнимаешь свою тетку? Любил бы лучше одну маму.

Б е з г а д о в. Вырастешь, узнаешь, Степан.

Степан задумчив и печален:

— Я жду, когда только вырасту... А тогда искалечу тебя!

Б е з г а д о в (*напряженно*). За что?

С т е п а н. Детей тогда начну рожать и буду до самой смерти с ними жить... Пускай у них будет отец, а то у меня нету...

Пауза.

Безгадов оборачивается, глядит на Женю и Степана, тихо:

— Женя, можно я останусь?

Ж е н я. Не забудь свой второй чемодан взять... Хочешь, я тебе помогу скорее собраться и уйти?

Б е з г а д о в (*мрачно*). Не надо. Сам управлюсь.

Стук в дверь.

Дверь отворяется.

Почтальон: он протягивает газету.

Б е з г а д о в (*на почтальона*). Вот еще черт явился! Обожди, я с тобой пойду.

Почтальон вошел в комнату, вынул часы.

— План я перевыполняю: можно обождать.

Степан, сидящий на кровати рядом с Женей, опускает голову на спинку кровати.

Безгадов закрывает два чемодана.

Один дает почтальону.

— Помоги вынести!

Почтальон берет чемодан.

Безгадов поднимает чемодан,

молча уходит с ним за дверь.

Почтальон направляется за Безгадовым,

в дверях он оборачивается;

Степан поднимает лицо со спинки кровати: оно у него заплакано.

Почтальон ставит чемодан на пол,

возвращается,

вынимает из закоулков своей сумки и подает мальчику почтовую марку:

— Африканская. Страна Абиссиния: воображай ее в уме и плакать перестанешь.

Степан берет марку.

Почтальон уходит, взяв попутно чемодан Безгадова.

Женя вытирает полотенцем лицо Степана от слез.

— Ну что ты! Не плачь, не надо...

С т е п а н. Да, не надо, а отца опять нету!

Ж е н я (*лаская его*). У тебя мама есть...

С т е п а н. Да, мама.. Нужно, чтоб двое были — отец и мать, одна мать — половинка.

Степан опять кладет голову на спинку кровати.

Женя встает с кровати,

быстро надевает халат,

проходит в кухню;

в кухне на газовой плите лежат мужские подтяжки, забытые Безгадовым.

Женя берет их, держит в руках, разглядывает.

На полу валяется грязная фотография.

Женя поднимает ее.

На фотографии изображены Женя и Безгадов в нежной позе влюбленных.

Женя вытирает фотографию рукавом своего халата, рассматривает ее с выражением воспоминания о давнем времени.

Берет чистый лист бумаги и

завертывает в него подтяжки и фотографию.

Комната Жени. На кровати лежит, накрывшись одеялом с головой, Степан.

Женя подходит к нему, склоняется, приоткрывает конец одеяла:

— Я скоро на работу пойду. Вставай!

С т е п а н (*из-под одеяла*). Не буду вставать.

Ж е н я. Завтра я тебе няню приведу, потом в детский сад будешь ходить, потом в школу...

С т е п а н. Там видно будет.

Женя одета на работу: в плащ, в шапочку с паровозным значком, в руках у нее железный сундучок-чемодан; на столе завтрак, комната прибрана; Степан по-прежнему лежит укрытый с головой на кровати.

Ж е н я. Значит, ты сегодня не будешь вставать, пока я не приду?

С т е п а н. Там видно будет.

Женя подходит к нему, приоткрывает одеяло и

трижды целует сына в лоб.

— Ну, оставайся! Не надо горевать.

Комната пуста. Лежит один Степан. За окном слышны ход автомобилей, пение их сирен, стук молотков и визг пил на ближайшей постройке, вдалеке долго и тревожно гудит паровоз.

Степан садится на кровати (он в длинной детской ночной рубашке).

Медленно обводит глазами весь окружающий его комнатный мир,

сходит на пол;

портрет Пушкина на стене.

Степан одно мгновение глядит на портрет Пушкина. Рядом — фотография Жени.

(Из-за закрытого окна глухо слышится приближающаяся пионерская музыка с барабаном.)

Степан открывает шкаф, берет там лист бумаги, чернильницу, ручку,

садится к столу, пишет.

(Пионерская музыка, судя по дребезгу оконного стекла, проходит мимо самого дома.)

Степан встает из-за стола, идет к окну, становится на подоконник, открывает оконные шпингалеты,

сходит с подоконника,

отворяет обе створки окна настежь, наружу.

(Пионерская музыка зазвучала теперь громко, но все же слышно, что она удаляется, затихает.)

Степан вытаскивает из-под кровати маленький чемодан — тот, с которым он уже уходил однажды, когда Женя его встретила на улице,

открывает его,

кладет туда свою верхнюю одежду, лежащую на стуле около кровати, и старые калоши из-за шкафа, а сам остается по-прежнему в ночной рубашке.

Запирает чемодан,

несет его к платяному шкафу

и прячет туда, тщательно закрыв шкаф.

(Пионерская музыка к этому времени вовсе замолкает вдали.)

Степан уходит в открытую дверь на кухню;

несет оттуда небольшую лестницу,

приставляет лестницу к стене в комнате — к большой фотографии Жени;

убирает постель, взбивает подушки, аккуратно покрывает постель одеялом;

берет щетку из-за шкафа,

метет ею пол,

ставит щетку на место,

берет со стола конфетку из оставленного матерью завтрака,

снимает с конфетки бумажку,

конфетку кладет в рот,

но сейчас же вынимает ее изо рта обратно и кладет на блюдечко,

а бумажку-обертку рассматривает, потом бросает и бумажку.

— Неинтересная.

Берет книжку с тумбочки,

открывает, листает ее,

бросает:

— Скучные буквы...

Поднимает трубку телефона.

Краткая пауза.

— Отчего к нам никто не звонит?

Краткая пауза.

— Я мальчик... Отчего по телефону к нам не говорят? Пусть скорей говорят, а то я жду.

Кладет трубку.

Садится с ногами на стул около тумбочки. Ждет. Пауза. Соскакивает со стула.

Лезет по лестнице к фотографии Жени.

Добирается. Целует Женю на фотографии.

Спускается по лестнице на две перекладины.

Останавливается в раздумье.

Опять идет наверх.

Целует Пушкина на портрете (справа от Жени).

Спускается вниз на несколько перекладин.

С перекладины лестницы переступает на подоконник открытого настежь окна.

Стоит мгновение на подоконнике спиной к зрителю.

Делает шаг поперек подоконника — на улицу.

На втором шаге исчезает: проваливается на улицу.

(Обычный сложный гул улицы, звучавший из раскрытого окна все время, вдруг — на

несколько секунд — умолкает, потом опять возобновляется.)

Комната пуста. На полу — бумажка от конфеты, брошенная книга, сор, сметенный в угол.

Стук в дверь.

Стук повторяется.

Почтальон приоткрывает дверь, заглядывает:

— Вторая почта. Заказное письмо.

Протягивает письмо.

Входит.

Кладет письмо на стол.

— Расписаться даже некому. Распишусь сам.

Открывает разносную книгу.

Расписывается тем же пером, каким писал Степан.

Берет записку Степана. Читает ее.

Звонит телефон.

Почтальон берет трубку.

— Алло! Это я! Нет, не Степка. Сейчас, сейчас...

Вытирает глаза.

— Я вам письмо заказное принес. От меня: от почтальона... Я сам от себя без марки принес...

Краткая пауза. Почтальон слушает телефон.

— Вы его мать? Тогда приходите домой: он сейчас покойник...

Кладет трубку.

Письмо Степана:

«Дорогая мама Женья ты не мама а не правда отец нас бросил польюбил чужую, я жить соскучилься а рожаться не хотел никого не просил, я знаю как нужно умереть взял и умьер в опщем меня нету прощай Степан».

В комнате стоит один почтальон.

Он садится на кровать.

Резко стучат в дверь.

Почтальон не шевелится.

Затемнение.

Утро. Свет играет по стенам на лестничной клетке.

Катя и Безгадов спускаются по лестнице вниз.

Катя. Ты врал! Ты знал все. Ты сволочь!

Безгадов (*ожесточаясь*). Да замолчи ты наконец, паршивка!

Катя, приостановившись, бьет Безгадова по лицу.

— На, гад!

Безгадов хватается за свое лицо и отворачивается от боли и для самосохранения.

Катя. Не спекулируй своими детьми, не ври на постели... У тебя дети погибают, а ты с бабой живешь, ты меня целуешь!..

Катя прислоняется лицом к стене.

Безгадов быстро сбегает вниз, прочь.

Затемнение.

Больница снаружи. Вход в нее.

Появляются негр Люсьен и Женя; Люсьен ведет Женю под руку, в другой руке он несет маленький букет цветов и коробку подарков.

Они поднимаются по дорожкам входа.

Из больницы открывается дверь — оттуда выходят навстречу почтальон и кондукторша.

Все взаимно раскланиваются.

Женя (*с тревогой*). Вы от него? Ну что он?

Почтальон. Великолепно! Одной ножки только не будет. Но сейчас же техника работает: приделают! Нога — ничто!

Кондукторша. Он здесь пополнел, такой лежит умный и хороший...

Почтальон. Мыслимое ли дело! С третьего этажа! У нас бы он не прыгнул...

Женя (*не понимая*). Что?

Почтальон (*сурово*). Ничего!.. Не удержала ребенка! Ну в общем до свиданья!

Раскланивается и уходит с кондукторшей.

Женя стоит растерянная. Ее осторожно поддерживает Люсьен.

Они входят в больницу.

Затемнение.

Комната Жени. Сидят одетыми Женя и Люсьен. Пауза.

Люсьен (*робко*). Джена...

Женя. Ну что?

Люсьен дотрагивается до ее руки, но сразу же оставляет ее и теряется.

— Вы... писем не читаете и газет...

На тумбочке, где телефон, лежат стопка газет и несколько запечатанных конвертов.

Люсьен. Почтальон просит ответа... Он два месяца ждет ответ..

Женя. Я знаю... Он говорил мне. Он просит, чтобы я отдала ему мальчика на усыновление. Он женился, и жена его тоже просит.

Люсьен вопросительно и нежно глядит на Женю.

Женя (*беря руку Люсьена*). Я соглашусь, наверно, я во всем виновата перед мальчиком...

— Вы не виноваты... Вы благородны.

Ж е н я. Нет, я не знала, как надо его любить. Наверно, надо сначала самой рожать детей...

Л ю с ь е н (*гладя руки Жени*). Надо рожать, чтоб любить...

Ж е н я (*отдергивая свои руки*). Что вы говорите?! Я хочу любить всех детей, не одних своих...

Л ю с ь е н (*целуя руку Жени*). Будем... Будем всех...

Женя с печальной улыбкой трогает волосы Люсьена свободной рукой.

Стучат в дверь.

Ж е н я (*освобождаясь от Люсьена*). Да...

Быстро входит Катя Бессоне.

К а т я. Простите... Это вы — Женя...

Ж е н я. Я.

Катя обнимает Женю, целует ее в щеки и в шею.

Женя смущена и пытается освободиться.

К а т я. Простите меня... Я была женой вашего мужа, Ваньки Безгадова...

Женя освобождается от Кати.

К а т я. Не обижайтесь на меня; я узнала, что случилось с вашим мальчиком, и развелась с Безгадовым.

Л ю с ь е н (*вставая*). Разводиться нехорошо.

К а т я (*разглядывая Люсьена*). А я ему дала по лицу и разошлась.

Ж е н я (*улыбаясь*). Вы милая...

К а т я. Ничего. Я пришла просить прощения у вас... А где мальчик — он выздоровел уже?

Ж е н я. Нет. Завтра приходите, завтра его выпишут из больницы.

К а т я. Хорошо, я приду. Давайте водиться и будем подругами.

Целует Женю.

Женя целует Катю.

Прощаются.

Катя уходит.

Пауза.

Л ю с ь е н. Джена!

Ж е н я. Что Люсьен?

Л ю с ь е н. А ты Ваньку Безгадова не будешь опять любить?

Женя смеется:

— Едва ли...

И она кладет руку на плечо Люсьена.

Л ю с ь е н (*печально, не замечая руки Жени на своем плече*). Я черный человек.

Ж е н я (*держа свою руку на плече Люсьена*) Разве? Я это нечаянно забыла...

Л ю с ь е н (*улыбаясь, беря обе руки Жени в свои руки*). Я вас серьезно благодарю.

Отворяется дверь без стука.

Женя и Люсьен оставляют друг друга.

Приходит почтальон.

П о ч т а л ь о н (*сразу*). Ну, как, хозяйка, надумала? Отдаешь сироту?

Ж е н я. Приходите завтра, поговорим еще.

П о ч т а л ь о н (*недовольно*). Опять тебе завтра — почтовый человек хочет сидеть, а не ходить!..

Уходит.

Пауза.

Люсьен осторожно стряхивает невидимую пыль с рукава Жени.

Женя повертывается перед ним, и

Люсьен стряхивает ей также пыль со спины.

Затемнение.

Осенняя растительность в усадьбе больницы. Аллея. В глубине ее — крыльцо и вход в больницу.

Из больницы отворяются двери.

Выходит сначала Женя: она осторожно выводит под руку Степана; мальчик идет, опираясь на костыль. Правая нога у него немощно висит.

Женя держит Степана под левую руку, они спускаются по ступенькам.

Идут по дорожке.

Степан побледнел против прежнего, голова его забинтована.

Они крупно в экране.

Ж е н я. Соскучился лежать?

С т е п а н. Ничего. Я потом отживу.

Ж е н я. А теперь тебе лучше стало?

С т е п а н. Обтерпелся помаленьку...

Степан оглядывает мир повсюду вокруг себя.

— Мама, купи мне птицу в клетке. Я буду думать, что она маленький человек... Вон тоже хромая собака идет по дорожке.

Пытается указать костылем вперед —

по дорожке на трех ногах, волоча четвертую, плетется маленькая собака...

и теряет устойчивость, падает,

но мать удерживает его,

подымает к себе на руки,

несет на руках (костыль Степан положил матери на плечо).

Комната Жени. На столе — пирожное, конфеты, цветы, коробка с игрой мекано. В комнате сидят в ожидании: празднично одетый почтальон, явно беременная кондук-

торша, убранный Люсьен, элегантная Катя Бессоне-Фавор.

Почтальон встает и прохаживается, говоря:

— Интересно теперь стало существовать: каждый день тебе приходится какое-нибудь счастье. Вчера цены на пищу снизили, сегодня я сына принимаю, завтра — глядишь — стратостат полетел.

Робкий стук в дверь. Все умолкли в напряжении.

Отворяется дверь. Появляется мальчик— поводырь слепого, за ним входит сам слепой старик.

Они останавливаются в стеснении, не проходя дальше.

Мальчик-поводырь показывает записку:

— Нам тетя велела в гости прийти...

Люсьен берет у мальчика записку, подает ему руку:

— Здравствуйте, здравствуйте, пожалуйста, идите сюда!

Люсьен усаживает к столу мальчика-поводыря и рядом с ним сажает слепого старика,

а мальчика угощает конфетами.

Повторяющийся стук вдалеке по коридору — за дверью. Слышны шаги, перебиваемые жестким неопределенным стуком.

В комнате все безмолвны.

Странные шаги — в три ноги — приближаются, в такт им жестко и мертво стучит дерево по дереву.

Шаги останавливаются у двери.

Дверь отворяется.

Входит Степан, стуча по полу своим костылем.

За ним входит Женя.

Степан оглядывает людей,

смотрит на портреты Пушкина и Жени на стене,

ничего не говорит.

Почтальон. Ну что же, граждане, давайте радоваться...

Пауза. Все молчат. Женя, присев перед мальчиком-поводырем, здоровается с ним.

Почтальон. Ага! Ну, не надо! Степан, давай собираться: теперь я твой отец... (*К Жене.*) А вы, гражданка, берите свой документик — мы заодно в загс зайдем, чтоб у вас сына зачеркнули...

Пауза.

Степан. Мне отца больше не надо.

Катя (*наклоняясь к Степану*). А мать хочешь?

Степан. Не хочу — я отвык.

Женя, не слушая никого, равнодушная к гостям, берет Степана к себе на колени и начинает сматывать с его головы бинт.

Почтальон. Как же так! Что за хамство такое! Я койку для него уже купил и щегла в клетке.

(На всем продолжении этой сцены Степан подчиняется Жене, но как бы не чувствуя, не замечая ее; Женя также совершенно равнодушна к словам и поведению Степана — она делает с ним, что хочет: перебинтовывает, осматривает ногти, смотрит в уши, протирает глаза, и он не сопротивляется, покоряясь ей бессознательно.)

Степан. Возьми себе другого — вон другой сидит. (*Показывает на поводыря.*)

Почтальон бдительно глядит на поводыря.

Кондукторша тоже.

Кондукторша (*почтальону*). Личико у него умное.

Почтальон. Ничего, прыгать из окон, наверное, не будет — не псих.

Степан. Кто псих?

Почтальон. Ты. А вон тот человек (*жест к поводырю*) не псих, тот гражданин хороший...

Степан бросает в почтальона пирожное; оно ему попадает в лицо около рта.

Почтальон облизывает и сжевывает крем, что попал ему вокруг губ, затем вытирает лицо концом скатерти.

Почтальон поднимает поводыря со стула себе на руки.

— Пойдем отсюда.

Кондукторша. Да и правда... Что тот, что этот, все равно мальчик...

Протирает поводырю глаза концом своего платка и обтирает все его лицо.

Поводырь. А кто дедушку будет водить?

Катя (*улыбаясь*). Я... У меня дома четыре кошки есть, я теперь их прогоню, буду жить с дедушкой...

Слепой. А где ты, дочка?

Катя подходит к слепому,

и слепой начинает водить своими пальцами ей по лицу, по волосам,

потом сжимает ей щеки между своими ладонями и целует ее.

Почтальон уносит на руках поводыря, и им вслед уходит озабоченная кондукторша.

Катя сговаривается со слепцом.

Прощается с Люсьеном,

прощается с Женей, у Жени по-прежнему на руках Степан: она ему уже сменила бинт

на голове, сделала все остальное и теперь посадила на кровать и переодевает.

Ж е н я. Вы серьезно старика берете к себе?

К а т я. Конечно... Я привыкла, чтобы со мной был человек. Сначала был мой жених — он меня бросил. Потом ваш муж — я его сама прогнала... И теперь я совсем одна, с кошками... Мне некуда сердце девать!

Катя берет под руку слепого,

слепой кланяется в пространство,

они уходят.

Степан дремлет.

Женя осторожно кладет его голову на подушку.

Люсьен стоит около кровати.

Женя и Люсьен наблюдают за Степаном. Пауза.

Мальчик спит.

Л ю с ь е н. Джена... Я хочу быть его отцом.

Женя молчит.

Без звука, сразу отворяется дверь.

Является Безгадов со своими двумя чемоданами;

он одно мгновение наблюдает обстановку; ставит чемоданы на пол.

Б е з г а д о в (*кротко*). Женя... Я вернулся...

Ж е н я. Куда? Наш дом ломают, и мы переезжаем отсюда...

Б е з г а д о в. Кто уезжает?

Ж е н я. Мы — все трое...

Она обнимает Люсьена и звонко целует его.

Безгадов, кратко икнув, наклоняется к своим чемоданам.

— На черный хлеб перешла!

Поворачивается, толкает ногой дверь, уходит.

Пауза.

С т е п а н (*во сне*). Ступай женись.

Ж е н я. Сейчас, сейчас пойду...

Женя прилегла к Степану.

Счастливый Люсьен молча стоит над их постелью.

Перспектива московской красивой улицы. Немного пешеходов.

Почтальон быстро идет с ребенком-поводырем на руках, рядом с ним спешит кондукторша.

Они удалились, но еще видны.

Катя Бессоне ведет под руку слепого старика,

и они медленно удаляются.

На ближнем плане — через дорогу — мчится Безгадов с двумя чемоданами в руках.

Б е з г а д о в. Деться некуда — на одной шестой суши!

Хватает чемоданы.

— Муть!

Исчезает.

Солдат-труженик, или После войны

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

1. Ф е д о р — демобилизованный ст. сержант ж. д. войск, затем паровозный машинист, 29 лет, муж Арфы.
2. А р ф а (Марфа) — 25 лет, жена Федора.
3. Е в с т а ф ь е в, Нефед Степанович — пожилой паровозный машинист, отец Арфы.
4. А р ч а п о в — ровесник Евстафьева, машинист.
5. Е ф р е м о в — начальник дороги.
6. К о р ч е б о к о в — старший диспетчер.
7. Ф и л и п п — демобилизованный красноармеец, затем железнодорожник, кондуктор товарных поездов.
8. Л и д а — девушка, подруга Арфы, лет 20.
9. Д е д — старик.
10. Ж е н щ и н а с т р е м я д е т ь м и.
11. Ж е н щ и н а с д е т ь м и-д в о е ш к а м и.
12. М а л ь ч и к на переезде, лет 9—10.
13. Е г о р о д и т е л и и в е с е л ы й д е м о б и л и з о в а н н ы й с о л д а т.
14. Д е м о б и л и з о в а н н ы е с о л д а т ы и п р о ч и е л ю д и.
15. М а л ь ч и к с губной гармонией, лет 5—6.

Домой в Россию на Восток едут демобилизованные красноармейцы. Идет состав из товарных вагонов. На вагонах — надписи, лозунги, в железные проймы вдеты пучки травы и цветы. В каждом вагоне играет своя музыка — аккордеон, баян, мандолина, гитара или балалайка — или поют хором русские песни отвоевавшиеся солдаты. Поезд движется: протяжно свистит паровоз.

Там, куда бежит паровоз, быстро дыша в трубу, видна уже ровная даль родины, обширная, как небо.

Двери вагонов открыты (раскачены); свесив ноги наружу, бывшие солдаты сидят на полу вагона и смотрят в бегущие мимо их взора картины родины внимательными, серьезными, страстными глазами.

Сидят таким же образом двое: Федор и Филипп. Они смотрят в движущееся пространство перед собой — и в этом пространстве видны обгорелые и уцелевшие ели, погорелые и новостроящиеся селения, срубы новых колодцев, женщины с детьми на руках, пахари, пашущие землю, самолет «ПО-2», летящий поверх изб, плотники, сидящие на стропилах и работающие топорами, одинокий ребенок, машущий ручкой поезду: вся родина, давно не виденная и теперь проникающая через взор бывшего солдата в его сердце.

Из глубины вагона появляется позади Федора и Филиппа их товарищ, Георгий; он с вещевой сумкой, полностью одетый; он снаряжен, как следует в дорогу; он жадно осматривает местность из бегущего вагона.

Федор (*обращается к нему*). Доехал?

Георгий. Да будто бы! Будто бы тут я родился и жил.

Федор. Что ж ты родины своей не узнаешь?

Георгий. Пойди узнай ее, когда ее жгли да топтали, а я седьмой год в отлучке.

Вдалеке, на взгорье, стоит березовая роща, на склоне взгорья стоит одна изба; она раскрыта и покосилась, а возле нее виднеются четыре или пять уцелевших от пожарища печных очагов.

Георгий (*наблюдая из вагона*). Вонна!

Федор. Что там?

Георгий. Да я вон там жить родился. Там мать моя — небось жива еще от тоски по мне.

Федор. Прыгай!

Георгий (*сомневаясь*). Иль не тут — дальше, что ль, наши выселки были?

Федор. Да что ты за беспамятный!

Георгий. Сейчас припомню... Это от радости, как от страха, у меня сердце оробело... Тут!

Федор. Я бы не стерпел — я бы прыгнул!

Георгий прыгает из идущего вагона на землю.

Он стоит на земле, оробевший и счастливый. Мимо него движутся вагоны — с музыкой и песней, и десятки рук машут Георгию на прощание.

Георгий идет по полю — в сторону покалеченной избушки и березовой рощи, что виднеются вдалеке.

Он идет все быстрее и быстрее,

и он бежит прямым ходом на свою родину.

Федор и Филипп смотрят за бегущей маленькой, исчезающей в пространстве фигуркой Георгия.

Маленькая, полуразрушенная, но уже отстраивающаяся станция.

На эту станцию приходит наш эшелон, и вагоны останавливаются.

Федор и Филипп сидят на полу вагона, как прежде сидели.

Федор неподвижно глядит куда-то вдаль, в одно место.

И видно, куда смотрит Федор: за станцией небольшая деревенька-колхоз;

в той деревеньке строится изба, и она уже достраивается; размер ее столь мал, что изба похожа на игрушечную; крышу избы кроет новым тесом женщина; с земли ей с трудом подает тесины мальчик лет 11—12, а возле него стоит девочка лет семи с еще меньшим ребенком на руках. Тут же, около детей, горит костер между двумя кирпичами, на кирпичах находится горшок, в котором варится пища, и девочка, присев с ребенком, раздувает гаснущий огонь.

По соседству с этой строящейся избой виден темный вход в щель или в погреб;

оттуда подымается постепенно наружу дед-старик, с бородой, худой, слабый и ветхий, как вечность; он осматривает свет вокруг себя, потом глядит вперед —

на станции стоит большой шумный эшелон,

дед глядит туда и молча кланяется в сторону народа.

Женщина, крывшая крышу на избе, теперь сидит у огня на земле; она держит на руках меньшого ребенка, выбирает рукой вареную картошку из горшка, обдирает ко-

журу, разжевывает сначала картошку сама, а затем из своего рта скармливает картошку ребенку. Ее мальчик меж тем залез на крышу и пробует укладывать там тесины, а семилетняя девочка пытается поднять тесину и подать ее брату, но по малосильности не может.

Федор и Филипп стоят на земле у вагона и глядят сюда: предыдущие кадры могут быть показаны с их точки зрения.

Дед-старик трясущимися руками тешет бревно у выложенного поверх земли сруба для колодца и отирает пот немощи со лба.

Федор и Филипп у поезда. Федор говорит Филиппу:

— Трудно народу. Ишь как люди неловко справляются.

Филипп. Справятся.

Федор. Чего — справятся? Можно пойти пособить.

Филипп. А поезд уйдет!

Федор. Нет, он долго будет стоять, мы встречного ждем. Пойдем, мы недолго.

Филипп. А поезд не тронется?

Федор. Нету, тебе говорят. Успеешь до жены доехать, больше ждал.

Филипп. А ты несемейный, что ль?

Федор. Как несемейный! По-твоему, и правда, наши жены — ружья заряжены?

Филипп. Чего там: это одна песня!.. Пойдем тогда.

Филипп тешет бревно у колодезного сруба, а дед-старик стоит возле без шапки.

Федор работает на крыше избы, заделывая кровлю; женщина-хозяйка снизу подает ему тесины.

Свисток паровоза. Филипп сразу оставляет топор и бежит к поезду.

Федор глядит с крыши на станцию.

От поезда отошел отцепленный паровоз.

Федор продолжает работу.

Филипп возвращается, берет обратно топор из рук деда-старика, который уже опять хотел было в одиночестве приняться за работу, и снова затесывает бревно.

Дети женщины-хозяйки, мальчик и девочка с ребенком на руках, стоят на земле у своей новостроящейся избы и глядят на Федора, работающего наверху, внимательными очарованными глазами.

Девочка (*к матери*). Мама, к нам папа приехал?

Женщина сначала молчит, глядит на Федора, нагибается к тесинам и осторожно говорит:

— Папа.

Девочка. У Апроськи тоже папа теперь есть и у нас. (*Она приветливо и по-детски непосредственно обращается к Федору.*) Ты папа?

Федор с грустью смотрит на чужое семейство и молчит, не желая огорчать ребенка.

Федор (*принимая тесину, поданную хозяйкой*). Вдовица, что ль?

Женщина. Да то кто же!

Федор. Что же теперь тебе делать! Все равно живи.

Женщина. Да я живу: я при детях, я при людях...

Федор. Живи...

Женщина. Я живу.

Открытый вагон эшелона с демобилизованными. Играет аккордеон.

К вагону подъезжает по параллельному пути вагонетка для путевых работ. На вагонетке рельсы, путевой рабочий инструмент, а поверх этого груза сидят несколько девушек, ремонтных работниц. Вагонетка приостанавливается.

Демобилизованные выскакивают из вагона, приглашают девушек-работниц и танцуют с ними тут же.

Вагон осаживается. Свисток паровоза.

Филипп, работающий у деда-старика, прислушивается, бросает топор, кричит в сторону — Федору.

Федор стоит на коленях на крыше новостроящейся избушки, он работает молотком, он не слышит ничего. Его окликает хозяйка с земли. Федор осматривается. Свисток паровоза, дающего сигнал отправления, замирает вдали.

Филипп бежит от деда-старика к вокзалу.

Эшелон трогается. Танцовавшие демобилизованные вскакивают в вагон и пытаются увлечь за собой девушек.

Федор стоит на крыше: большой человек на маленькой избушке. Он смотрит на убегающего Филиппа, на тронувшийся в ход поезд;

потом он смотрит на эту сиротскую семью — женщину с троими детьми, — что стоит сейчас на земле около избы и которая глядит на него в ожидании.

Хозяйка-женщина придерживает лесенку с земли на крышу, она протягивает Федору руку.

Женщина. Беги скорей. Ты еще успеешь. Тебя семейство твое ждет.

Федор бросает молоток.

Дед-старик в одиночестве берет топор трясущимися руками и слабо вонзает его в бревно, так что ничего не стесывает и старается лишь топор выдернуть обратно из бревна, но и того по малосильности не может сделать.

Женщина (*Федору*). Беги, поезд уходит.

Федор подымает молоток.

Федор. Управлюсь.

Женщина. Беги, поезд уйдет.

Федор. Пешком пойду.

Женщина. А тебе близко, что ль, до дому-то?

Федор. Далеко. Тысячу верст.

Федор добивает шляпку гвоздя.

Хозяйка медленно подымается по лесенке на крышу, всматриваясь в работающего Федора еще неверящими, но уже счастливыми глазами, блестящими от сдерживаемых слез. Слышно, как паровоз дышит все более часто и гудок его гудит уже вдалеке и замирает в пространстве.

Вечер. Горит костер; над огнем висит котел с картошкой. Федор и дед-старик распиливают поперечной пилой бревно для колодезного сруба.

Светлый день. Перрон вокзала. На перроне и на привокзальной площади много людей — женщин, детей и подростков. Женщины одеты в свои лучшие платья; некоторые из них держат детей на руках, у других букеты цветов. Это матери, жены, сестры и дети, встречающие демобилизованных красноармейцев. Торжественная обстановка. Тишина. Далекий протяжный гудок паровоза. Оркестр играет марш победы.

Среди встречающих стоит Арфа, жена Федора, с букетом цветов. Она счастлива, лицо ее выражает еле сдерживаемую радость —

и она, не умея сдержать энергию своего сердца, то возьмет себе на руки ребенка от соседней матери, поцелует его и возвратит матери, то закружится на месте, то обнимет, сожмет сама себя руками, как будто уже чувствуя себя вдвоем, вместо одной, то воскликнет что-то в чистое пространство. Нарастает шум движущегося поезда —

появляются паровоз и вагоны воинского эшелона, того, в котором ехал и Федор.

Эшелон остановился. Из вагонов выходят демобилизованные красноармейцы.

Встречающие люди обнимают прибывших воинов; они целуют их в уста, в лоб, в ордена и медали на груди.

Одна старая мать ощупывает своего сына: все ли цело его тело. Она тщательно опробывает его плечи, рассматривает склоненную к ней голову и считает пальцы на руках сына; она делает то же, что делают матери, когда к ним приносят впервые новорожденных детей.

Поредел народ на вокзале, встречавший своих воинов. Каждая мать и жена спешит увести сына или мужа к домашнему очагу. Лишь Арфа стоит одиноко.

Мимо Арфы проходит Филипп: он идет со своей счастливой матерью, встретившей его.

И вот Арфа спешит с цветами в руках мимо опустевших вагонов; она даже два раза поднимается по стремянкам и засматривает внутрь пустых вагонов — не остался ли там ее муж.

Пустой поезд с раскаченными настежь дверями товарных вагонов. Пустой вокзал. Одна Арфа стоит с цветами в руках.

...Едет товарный поезд. На платформах лежит металлический лом войны, направляемый в переплавку.

На смятой броне немецкого танка (что он немецкий — видно по знаку на нем: белый крест) сидит Федор со своим вещевым мешком. Поезд едет медленно.

Участок работ по линии. Идет работа по восстановлению вторых путей. Работает группа железнодорожников.

Двое рабочих забивают костыли пневматическими молотками. По параллельному пути идет поезд, на котором едет Федор.

Удары молотков ослабевают. Рабочие ищут причину неполадки. Слышен свист воздуха из шланга воздухопровода.

Более близким планом виден этот шланг-воздухопровод, лежащий на полотне, и видна струя сильно сжатого воздуха, выходящая из шланга в атмосферу.

Федор внимательно глядит с платформы на это явление. Рабочие с молотками пытаются наладить работу, но молотки еле вибрируют в их руках: давление воздуха недостаточно.

Федор прыгает с платформы на землю. Он подходит к воздушному шлангу и скручивает разошедшееся соединение, благодаря которому произошла неплотность и началась утечка воздуха.

Пневматические молотки в руках двух

рабочих ожили и мощно заработали, вонзая ударами костыли в шпалы.

Федор все еще находится у соединения шланга, обеспечивая его работу,

а последний вагон с ускорением проходит мимо — и поезд ушел.

Одинокий вещевой мешок Федора едет на платформе.

Федор подымается от шланга и глядит вослед поезду.

Федор подходит к путевому рабочему, действующему пневматическим молотком (пришивающим рельсы к шпалам).

Федор (*рабочему*). Закури! (*И протягивает руку к молотку.*)

Рабочий. А сможешь? Гляди — вот как нужно!

Федор. Соображу!

Федор берет рукоятку пневматического молотка и действует им.

Рабочий (*следя за Федором*). Ничего. Постепенно научишься! (*И закуривает, свертывая цигарку.*)

Слышен частый звон колокола.

Рабочий. Шабашить надо! Обедать пора!.. Ложка-то есть у тебя?

Федор. Нету. Моя ложка домой уехала.

Рабочий. Моей будешь кушать. Пойдем.

Они идут по полотну. Вдали виден пульмановский вагон — кухня и столовая. Труба над вагоном дымит.

Возле вагона стоят столы, накрытые клеенками, на столах большие графины с квасом, на телеграфном столбе укреплен мощный репродуктор — оттуда играет музыка.

Четверо рабочих обедают за одним столом; в их числе Федор и его товарищ.

Перрон вокзала. На перроне малолюдно; лишь несколько людей проходят по своим делам. И только одна Арфа медленно гуляет по перрону в ожидании поезда. Букет цветов в ее руках завернут для сохранности в бумагу.

Против перрона появляется и проходит поезд, на котором ехал в последний раз Федор.

Перед лицом Арфы медленно проходит платформа. На платформе — немецкий танк и вещевой мешок Федора, и платформа проходит мимо, не остановившись. Поет сирена удаляющегося паровоза.

Железнодорожная даль: прямой главный путь, хвостовой вагон уходящего, проваливающегося в сумрак поезда.

Тот же перрон вокзала. Две одинокие ноги Арфы в туфлях, нижний край дешевого плаща.

Сор подлетает к этим ногам.

Швабра, метущая этот сор прямо на неподвижные, спокойные ноги.

Ноги неуверенно отступают.

Почтовый ящик на стене вокзала: фасадом к зрителю.

Со стороны зрителя — спиною к нему — к почтовому ящику подходит женщина: Арфа.

Рука женщины гладит почтовый ящик.

Две ноги ее.

Сор опять подбегает к этим ногам, и швабра останавливается невдалеке от ног.

Ноги женщины и швабра около них. За шваброй — сапоги уборщика. Несколько крупных капель слез падают в сухую мякоть пыли около швабры.

Мужской старый голос уборщика.

— Не сорите, гражданка!

Молодой женский голос (Арфа):

— Я не сорю.

Уборщик. Плачешь, что ль? Ну, плачь: мочить можно!

Одна женская нога быстро откидывает от себя сор и разметывает его. Швабра отступает.

Летний вечер. Прямая улица с домами, окрашенными в светлые тона. По белым стенам домов медленно шевелятся тени древесных листьев. (Следует попытаться дать ослепительную прозрачность летнего вечера, время накануне ночи, пустоту воздуха, всеобщую световую паузу.) Посреди улицы, по дороге, удаляется одинокая фигура Арфы с букетом цветов.

...По железнодорожному пути идет пешком домой Федор. В одной его руке палка с привязанным к ней букетом полевых цветов.

Вдали слышна сначала частая, тяжкая отсечка паровоза; эта отсечка, однако, делается все более редкой и еще более резкой по звуку — паровоз берет в упор на подъем тяжеловесный состав и быстро теряет скорость.

Из-за закругления показывается тяжко работающий паровоз, идущий навстречу Федору.

Федор бежит навстречу паровозу. Паровоз (по звуку) вдруг забился в учащенной отсечке: машина буксует.

Отсечка на редком, тяжком ритме. Передняя часть паровоза, работающего в на-

пряженном режиме с дутьем во весь сифон. Впереди паровоза нешибко бежит по рельсовой колее Федор — в ту сторону, откуда он шел; Федор пригибается, берет песок из балластного слоя и посыпает им рельсы.

Правое крыло машины. Из окна будки машиниста глядит Евстафьев. Впереди паровоза по-прежнему трудится Федор. Паровоз работает на спокойном, тяжком ритме (это слышно по сифону, по отсечке, видно по работе паровой машины, по вздрагиванию отсвета пламени в поддувальных дверцах). Лицо Евстафьева спокойно и вдохновенно. Он вдруг исчезает из окна,

тотчас же в окне появляется его помощник, а Евстафьев сбегает по трапу на землю,

он у работающей правой машины, берется рукой за машущий узел дышлового сочленения и водит рукой вслед за движением механизма, спеша за ходом паровоза.

Евстафьев. Сыпь побольше, Федя, погуще, поровней...

Федор (*не отрываясь от своей работы*). А как там моя Арфа живет?

Евстафьев (*щупая другие детали машины, например крейцкопф*). Чего ей — живет и существует!

Федор забрасывает палку с привязанным к ней букетом цветов на передок паровоза — на эстакаду под передней топкой. В этот момент он не сыплет песка на рельсы.

Бешеное, внезапное буксование машины. Евстафьев враз отскакивает от механизма и взбегает по трапу на паровоз.

Евстафьев снова на своем месте — в будке, у окна, за управлением. Машина прекратила буксование.

Евстафьев (*Федору*). Песку давай, сопляк!

Федор (*он опять сыплет песок на рельсы*). Ты ездить не умеешь, старый сыч!

Евстафьев. Помалкивай там на песке!

Федор бросает работу, вскакивает по подвеске к передней топке паровоза, подымает там свою палку с цветами. Сильное буксование паровоза.

Федор пробегает со своей палкой по боковой эстакаде паровоза, влезает по поручням на тело котла, к песочнице.

Буксование прекратилось. Паровоз тяжко отсекает пар, идет медленно, еле-еле. Федор помещается около песочницы, он устраивается около нее (садится верхом на котел либо на выступ котла), открывает песочницу, шурует в ней палкой.

Выходной конец песочной трубки — у головки рельса, около бандажа сцепного колеса. Из трубки пошла струйка песка.

Федор (*Евстафьеву*). Давай полную отсечку!

Евстафьев увеличивает отсечку. Паровоз пошел несколько быстрее и уверенней. Евстафьев, манипулирующий в будке, и Федор на котле, точно погоняющий паровоз палкой через песочницу, сразу видны зрителю оба. Вдруг Федор перестает работать в песочнице.

Конец песочной трубки. Песок не идет.

Буксование машины.

Федор быстро сходит с котла.

Евстафьев в окне будки, кричит:

— Ты что ж, сукин сын?

Федор (*он на эстакаде у котла*). Буксование прекратилось, паровоз опять ползет еле-еле, на полуоткрытом регуляторе.

Федор и Евстафьев в будке у окна.

Федор. У тебя песку нету, там глина одна!

Евстафьев (*кротко*). Состав, Федя, дюже велик.

Резкое буксование машины.

Федор манипулирует реверсом и регулятором. Буксование прекращается.

Федор. У тебя усы велики... Ступай на песок, я сам поведу.

Евстафьев. А ты же до войны всего помощником ездил!..

Федор. Я бронепоезда водил, Нефед Степанович. Я машинист первого класса.

Евстафьев. Тогда терпимо.

Евстафьев сбегает по трапу на землю.

Он впереди паровоза на балласте. Сыплет вручную песок на рельсы.

Федор в окне паровоза. Он манипулирует регулятором и реверсом. Тяга машины увеличивается, могучая отсечка ускоряется.

Федор. Давай, давай, отец! Усы береги, не пачкай!

Евстафьев работает все более поспешно. Машина идет ему в затылок, Евстафьев посыпает песок на рельсы бегом.

Федор открывает регулятор больше и поворачивает реверс; скорость паровоза резко увеличивается.

Евстафьев уже бегом сыплет песок на рельсы. Но машина уже почти вплотную настигает его. Евстафьев сбегает с колеи на сторону, кричит Федору:

— Федор Матвеич, давай как следует!

Ф е д о р (*у окна*). Не учи меня теперь, Нефед Степанович!

Е в с т а ф ь е в (*он бежит параллельно паровозу*). А кто ж тебя раньше ездить учил?

Ф е д о р. Ты. Спасибо. Садись.

Евстафьев вскакивает на трап машины.

Федор делает движение левой рукой для открытия регулятора на всю дугу.

С высшей частотой забилась отсечка пара в трубу. Машина паровоза уже на большой скорости. Полный и мощный ход.

Федор натягивает поводок сирены. Сигнал на проход — долгий, один короткий. Около Федора — Евстафьев. Машину ведет Федор. Евстафьев ласкает свои усы:

— Здравствуй, Федь. Марфушка твоя ничего: жива пока.

И Евстафьев подает руку Федору (снимать можно извне, тогда действие это наблюдается в окне паровоза, или с тендера паровоза, изнутри).

Ф е д о р. Здравствуй, отец! (*Целует его.*)

Машина извне на большом ходу проносится мимо переезда. В окне будки паровоза два человека глядят вперед — Федор и Евстафьев. Паровоз в этот момент проходит по переезду и исчезает.

На переезде стоит женщина, держа в вытянутой руке флажок. За ее юбку держится мальчик. Мимо них с воем и дрожью мчатся вагоны. Где-то, наверно в железнодорожной путевой будке, играет гармоника.

Мальчик оставляет мать, приседает на корточки и смотрит бдительно на ходовые части вагонов. Поезд прошел.

Комната Арфы. Окно открыто в ночь. За окном темные спящие деревья. Какие-то птицы напевают понемногу слабыми голосами дремлющие песни. Изредка трещит кузнечик. Раз или два поет вдалеке сирена бегущего поездного паровоза — на расставание и удаление. Арфа стоит лицом к зрителю, спиною к окну, касаясь руками подоконника. По лицу ее текут крупные, редкие слезы.

Играет детская губная гармоника наверху, над потолком, на следующем этаже — невинную, кроткую песенку младенчества. Арфа подымает лицо, глядит на потолок.

Гармоника вдруг умолкает. Арфа стоит одна, беспомощная и небольшая женщина, ее освещенное лицо на фоне черной ночи за окном. Она ожидает музыку сверху.

А р ф а. Играй еще! Что ж ты не играешь?

Быстро оборачивается лицом в ночь за окном.

Стук в дверь. Арфа оборачивается от окна:

— Кто там?

Г о л о с. Это мы — почта!

Арфа бросается к двери.

Входит почтальон. Он глядит доброжелательно. Арфа хватает его за сумку.

П о ч т а л ь о н. Да нету, дочка, ничего. Пришел тебе сказать, что нету — не пишут тебе... Я знаю — ты от мужа ждешь, а письма нету.

А р ф а. А у вас пропадают письма?

П о ч т а л ь о н. Да ведь сама знаешь... Не шумит ведь народ, что связь, дескать, дюже хороша, значит — пропадают!..

А р ф а. Ну, ступай отсюда. Не прогуливай время!

Почтальон удаляется, Арфа смотрит на потолок, надевает шапочку, опять глядит на потолок.

— Играй!

Молчание.

Входит Лида, одетая в ватник, обутая в сапоги, покрытая теплым платком, собравшаяся на работу. Подруги целуются.

Л и д а. Из депо приходили комсомольцы. Они просят помочь. Пойдем, Арфа, сходим, им трудно там.

А р ф а. Пойдем, Лида.

Л и д а. Федор все не приехал?

А р ф а. Не приехал... Нету его, Лида, и письма нету. Он не любит меня!

Л и д а. Нет, любит, я помню, как он любил тебя.

А р ф а. А где же он? Все давно вернулись... Он другую полюбил, он красавицу встретил по дороге!

Л и д а. Ты сама красавица.

А р ф а. Я? Нет! Я так себе... Лида, где же он? Из части ответили: он демобилизовался и поехал домой... Ведь война кончилась уже, на войне он любил одну родину, а после войны пусть любит меня!

Л и д а. Ты глупая...

А р ф а. Я от горя такая.

Л и д а. Я это знаю. Ну, пойдем, не надо тебе горевать вперед беды...

А р ф а. А раз я не могу... Ишь ты какая!

Здание железнодорожного клуба или Дворца культуры извне, ночью. Разные

афиши, рекламы. Одна из афиш: «Хор затейников из кондукторского резерва. Бой цветов. Вихрь конфетти и серпантин. Танцы и пляски».

Освещенный вход в клуб. Из клуба сначала доносится невнятный шум, затем шум превращается в ясно различимую песенку хора затейников:

Ах ель, что за ель!
Ну что за шишечки на ней!..
Ту-ту-ту-ту: паровоз,
Ру-ру-ру-ру: самолет,
Пыр-пыр-пыр-пыр: ледокол!— и т. д.

Во время песенки хора затейников перед клубом появляются Арфа и Лида, идущие на работу. Они останавливаются.

Песня в клубе кончается. С удара, враз оркестр начинает играть вальс. Арфа и Лида отходят в сторону, в тень, и, находясь в затемненном месте, они робко танцуют, обняв друг друга. Вдруг закричали паровозы невдалеке.

Арфа и Лида перестают танцевать, прислушиваются — и убегают.

Кричат паровозы; они кричат группами — по две, по три, по четыре машины сразу — во все свои сирены, просясь на экипировку. Паровозы то скулят в тонкую сирену, то ревут второй могучей сиреной-октавой, то один паровоз, то несколько — хором. Аппарат берет по очереди паровозы, с хвоста их очереди: первый, второй, третий... Паровозы стоят в затылок на одном пути; ветер, скорость, напряжение долгого труда оставили следы на их теле в виде потоков грязи, переработанного масла и пр.

Последний паровоз; он освещает своим прожекторным фонарем пустой угольный двор. Несколько платформ, груженных углем, стоят на угольном дворе. На одной платформе находится Арфа и быстро, поспешно сгружает уголь за борт платформы на площадку угольного двора.

Появляется Лида с лопатой на плече. Паровозы затихают.

Лида и Арфа работают вдвоем на разгрузке угля.

Паровозы закричали опять. Арфа и Лида работают, освещенные прожектором ближайшего к ним паровоза. Густой пот катится по их лицам.

Ночь. Путевое развитие большой узловой станции. Мерцающие сигналы стрелок.

Стоят огромные составы товарных вагонов. Три прожектора издали, с высоты темной башни, освещают станционную сеть путей.

Идут двое людей — Ефремов (начальник дороги) и Корчебоков (старший диспетчер).

Ефремов приостанавливается на стрелочном переводе, рассматривает его, нагибается, пробует что-то там рукой. Съемка ведется в ночном, неотчетливом свете. Но сеть путей должна быть велика и темны коридоры меж длинных бесконечных составов поездов.

Ефремов нагибается, пролезает к сцепным приборам между двумя вагонами — и выходит оттуда.

Тускло горит сигнальный фонарь на одном стрелочном переводе; огня почти не видно — туманное пятно.

Силуэт начальника дороги подходит к фонарю. Ефремов вынимает платок, протирает стекло фонаря: свет горит теперь ярко.

Сопровождающий Ефремова Корчебоков говорит ему:

— Сергей Сергеевич! Оставьте это дело стрелочнику.

Е ф р е м о в. Я бы оставил им, да стрелочники оставили его мне.

Большегрузный вагон. Ефремов наклоняется к буксе; сидит перед ней на корточках, роется в ней рукой, выкидывает оттуда что-то на землю. Корчебоков не принимает участия в этих делах. Ефремов подымается на ноги, вынимает из кармана шинели кусочек мела, пишет на вагоне над буксой, прячет мел обратно, уходит.

Поверхность вагона над буксой, на вагоне написано мелом: «В буксе грязь и песок. Промыть, сделать нóвую набивку. Н. Ефремов».

И меловая нарисованная линия-стрела, идущая от надписи до самой буксы и кончающаяся на ней.

Под буксой — на земле — горка грязи, черного, переработанного трением песка, куски набивки — вся нечистота, изъятая из буксы Ефремовым.

То же время. Ночной сумрак. Разрушенное железнодорожное здание. Сохранилась входная дверь с надписью: «Комнаты отдыха для паровозных бригад».

К зданию подходят Евстафьев и Федор, только что приведшие поезд. Евстафьев с железным сундучком в руках, какой обычно имеют в поездке машинисты.

Е в с т а ф ь е в. Тут не отдохнешь.

Ф е д о р. А где же?

Е в с т а ф ь е в. Да найдем. Своя отчизна-то.

Евстафьев и Федор бредут мимо железнодорожных составов.

Вот тот вагон, на котором писал мелом начальник дороги Ефремов.

Около этого вагона Евстафьев и Федор останавливаются.

Ф е д о р. Надо сделать!

Е в с т а ф ь е в. Еще чего!.. А набивку где возьмем, а смазку?..

Ф е д о р. А я на паровоз обратно схожу и принесу.

Е в с т а ф ь е в. Ну ступай, только живо!

Федор уходит. Евстафьев садится на свой сундучок.

Е в с т а ф ь е в. Ишь ты, зять у меня какой! Душа, что ль, у него есть или так— блажь!

Ефремов и Корчебоков стоят возле искалеченного на войне паровоза: в котле его видны пробоины от осколков, будка помята и т. п.

К о р ч е б о к о в (*продолжая разговор*). А чем, чем я вывозку буду делать, Сергей Сергеевич? У меня полторы тысячи вагонов с грузом и пятьсот порожняка!.. Где у меня паровозы?.. День и ночь машины в работе— на промывку некогда ставить.

Е ф р е м о в. А я думаю, что если бы мы умели хорошо ездить, то нам бы хватило паровозов и лишние бы еще оказались.

К о р ч е б о к о в. Вам хорошо жить, Сергей Сергеевич, вы человек возвышенный— вы хотите, чтоб паровозы шли человеческим духом, а я, чтоб они шли углем и паром и чтоб их было побольше. Я ведь материалист!

Е ф р е м о в. Вы не понимаете, Петр Иванович...

К о р ч е б о к о в. Чего я не понимаю. Я все понимаю.

Е ф р е м о в. Нет, жизни нашей не понимаете, себя не понимаете и службу исполняете плохо.

К о р ч е б о к о в. То есть — как плохо?

Е ф р е м о в. Вы постоянно стоите против трудностей и не знаете, как их решить.

К о р ч е б о к о в. А как, Сергей Сергеевич: идеей и духом?

Е ф р е м о в. Человеком, Петр Иванович, человеком. Без него все трудности трудны и не под силу их решить никому.

К о р ч е б о к о в. По идее-то это так, а я ведь думаю просто по-житейски — про уголь, про харчи, про жилища... Я такой же человек!

Они отходят в сторону. В это время у паровоза появляются Евстафьев и Федор.

Е в с т а ф ь е в. Да вот мы тут и отдохнем маленько. В машине лучше, чем дома.

Евстафьев и Федор поднимаются по трапу в помятую кабину паровоза и скрываются в ней. Ефремов и Корчебоков наблюдают за машинистами со стороны.

Затем они также следуют в кабину искалеченного паровоза.

На железном полу кабины холодного паровоза горит маленький костер из мелких дровишек и обтирочных концов. Над огнем навешен котелок с картошками. Возле огня стоит большой чайник с кипятком. В кабине вокруг огня сидят четверо: Ефремов, Корчебоков, Евстафьев, Федор. Люди пьют чай из железных кружек. Сумрак. Арматура на фронтоне котла (краны, манометр, регулятор и пр.— покалечены, искажены; видно, что паровоз весь болен).

Е ф р е м о в (*Евстафьеву*). Что же, вот вы, Нефед Степанович, ездите хорошо, а другие похуже вас. Почему это?

Е в с т а ф ь е в (*наливает из чайника кипяток в кружку начальника дороги, потом ласкает свои развитые усы*). Потому что я, знаете ли, человек с усами.

К о р ч е б о к о в. На усах, однако, не ездят. Или ездят редко, когда и на бровях уже нельзя идти.

Е в с т а ф ь е в. Усы — рисовка. Ездить надо на своем сердце, на машине и на совести.

Ф е д о р (*тихо*). Точно.

Е ф р е м о в. Ну что ж, Нефед Степанович, возьмете на крюк своей машины шесть тысяч тонн?

Евстафьев продолжительно сморкается, потом говорит:

— Подумаю...

Голос Арчапова из глубины тендера:

— Ни черта не выйдет, товарищ начальник...

Все обращаются в сторону невидимого человека. Из тендера выходит Арчапов, он снимает с пиджака сор и соломинки, оправляет фуражку, вытягивается по-военному и докладывает:

— Ничего не выйдет. Расшибете стрелки, искалечите путь, пожжете паровозы — и станете совсем навеки!

Е ф р е м о в. Так вы не поезжайте!..

А р ч а п о в. Легко сказать — не поезжайте... Я ведь тоже человек, а не пробка в бутылке. Ну скажите, пожалуйста: возьми сегодня шесть тысяч тонн, а возьмешь — так завтра прикажут взять семь, потом восемь и так далее, пока сталь не лопнет...

Ф е д о р. А можно не так — можно сразу взять пятнадцать тысяч тонн.

Е ф р е м о в (*внимательно всматриваясь в лицо Федора*). А можно так?

Ф е д о р. Можно и больше, если работать правильно.

Е в с т а ф ь е в. Вот еще мастер приехал! Чего ты зря болтаешь — возьми попробуй, машина хряпнет.

Ф е д о р. Могу взять, Нефед Степанович.

А р ч а п о в. Это кто тут? Это ты, что ль, Федька?

Ф е д о р. Я, Иван Кузьмич.

А р ч а п о в. Ага. Теперь я вижу, что это ты. Чего же ты домой не доехал? У тебя ведь там жена молодая...

Ф е д о р. Да я вот еду; я давно еду, а доехать все некогда, задержка бывает.

А р ч а п о в. Ага. Тебе с войны домой некогда доехать, о нас тебе забота! Раньше ты поумней был.

К о р ч е б о к о в. А может, он и теперь неглупый?

Е ф р е м о в. Чего вы все так говорите о человеке?

Ф е д о р. Ничего, слова — одни звуки, я их забуду, пусть говорят.

Е ф р е м о в. А вы серьезно можете взять больше десяти тысяч тонн?

Ф е д о р. Это правда. И больше могу, и всякий машинист может взять, и Нефед Степанович, и Иван Кузьмич, и другой, кто захочет.

Е ф р е м о в. А как?

Ф е д о р. Бояться не надо...

К о р ч е б о к о в (*хозяйствуя у костра*). Картошка готова. А как насчет масла?

А р ч а п о в. А у нас соль вместо масла.

Ф е д о р (*он осмелел, пришел в воодушевление, идея овладела его сердцем, и он поднялся на ноги*). Пусть картошка пока остынет, вы не трогайте ее.

Е ф р е м о в (*Федору*). Вы сказали — не надо бояться...

Ф е д о р. Не надо!.. Где сейчас три паровоза работают — одного хватит.

Е в с т а ф ь е в и А р ч а п о в. Ишь ты, могучий какой! Ему не страшно — сломает машину, и ладно, другую дадут, а потом третью! Вот и будет — вместо одного паровоза три нужны!

Ф е д о р. Вы поймите меня и не обижайте сначала!.. Сколько времени паровозу трудно бывает, когда он везет состав сто верст без остановки? Один раз ему труднее всего — тронуть состав с места. И еще ему трудно — на затяжных уклонах. А всего паровоз проходит сто верст в три часа, а тяжело ему бывает в эти три часа не более как минут десять-пятнадцать...

Е в с т а ф ь е в. Да не больше, это верно.

А р ч а п о в. А что толку, что верно! Раз силы-мочи в машине не хватает, и одной минуты на ней не потянешь.

Ф е д о р. И не хватает машине в эти минуты совсем мало мощности!..

Е в с т а ф ь е в. Да бывает, что совсем чуть-чуть!

Ф е д о р. Помогите мне тронуться с места, поддержите с ходу толкачом на затяжных подъемах, и я вам повезу одним паровозом не десять тысяч тонн, а больше, может, и двадцать и тридцать!

Е ф р е м о в. Это надо подумать, это надо посчитать...

Ф е д о р. Я люблю паровоз, он будет со мной работать не трудно, а весело...

К о р ч е б о к о в (*тихо, Ефремову*). А что, Сергей Сергеевич, ваше дело простое — не угашайте духа... (*Ко всем.*) Как там насчет картошки с солью?

А р ч а п о в. Поспела! Бери, харчись на здоровье.

Е в с т а ф ь е в. Садись, кушай, Федя!

Ф е д о р. Я не хочу, я домой поеду.

Е в с т а ф ь е в. Чего ты так? Марфа твоя жива-здорова, ждала тебя и еще подождет. А завтра утром поедем вместе на моей машине.

Ф е д о р. Нет, я соскучился... Мне скорее нужно.

Ночь. Федор идет со своей палкой по станции мимо темных товарных вагонов.

Платформа — перрон вокзала (само вокзальное здание разрушено в руины). На платформе люди — пассажиры; они находятся возле своих вещей, в ожидании поезда.

Одна женщина носит на руках взад-вперед двоих одинаковых детей, видимо — двоешек. Из них один громко плачет, а второй молчит; потом первый умолкает и начинает

другим голосом плакать второй; затем умолкает второй и начинает плакать первый и т. д.

М а т ь. Матушка моя родная, да когда ж вы умаетесь, когда вы уснете, хоть я бы отдохнула от вас...

Мимо этой матери-женщины проходит Федор; он приостанавливается, проходит далее и снова возвращается.

М а т ь (*про себя и как бы объясняя положение*). Один накричится и засыпает, а другой просыпается от его крика и тоже начинает кричать... Баю-баюшки-баю, колотушек надаю, колотушек двадцать пять, будет Ваня, будет Вася, будет мама крепко спать... Ну хватит, ну хватит вам, вы уж всю грудь мою иссосали, вы уж умаялись, ну, спите, спите теперь...

И снова измученная женщина ходит взад-вперед и качает поочередно плачущих детей на своих руках.

Федор близко подходит к женщине.

Ф е д о р. Дайте мне одного. Я его укачаю.

М а т ь. А умеете? Свои-то были?

Ф е д о р. Будут и свои.

Федор осторожно берет одного ребенка у матери и ходит с ним туда и обратно; ребенок утихает на его руках, и второй ребенок, что у матери, также умолкает.

Ф е д о р. Сразу они родились, что ль? Они одинаковые.

М а т ь. Не сразу: один на полчаса старше. У вас-то старший.

Мать садится с ребенком на свои вещи и закрывает в усталости глаза.

Федор наблюдает ее; затем садится на узел возле нее. Ребенок снова заплакал на руках у матери; сонная мать баюкает его. Федор кладет своего ребенка в мякоть вещей и берет от матери плачущего ребенка к себе. Мать сейчас же прикладывается головой к узлу и засыпает.

Второй ребенок, что лежал на мягком узле заплакал, отвечая первому. Федор берет на руки и второго ребенка и ходит с обоими, качая и успокаивая их. Дети успокаиваются.

Федор садится с ними на узел. Мать сладко спит. Вдалеке слышен гудок паровоза на подходе к станции. Федор беспокоится. Он хочет побудить спящую женщину; он склоняется к ней; дети спят у него на руках, он боится их пошевелить. Женщина на минуту открывает глаза, говорит Федору: «ты побаюкай их, покачай, я сейчас встану, я сейчас» — и снова закрывает глаза и спит. Федор слегка качает детей на руках и бормочет над ними песенку.

К платформе подходит пассажирский поезд. Федор склоняется к спящей и будит ее. Женщина пробуждается, говорит: «нам в другую сторону; побаюкай их, не ленись!»— и опять смежает глаза.

Ф е д о р. Вам в другую сторону, а мне в эту, куда поезд идет.

М а т ь. А нам в другую... (*И женщина снова спит.*)

Поезд трогается. Федор сидит с чужими детьми возле спящей женщины.

Утро, светло. Та же платформа. Федор спит на мягких вещах женщины. Мать сидит бодрая возле него и кормит из обеих грудей своих двоешек.

Мимо платформы — по второму или третьему пути — проходит паровоз с товарным составом; в окне паровоза на месте машиниста — Евстафьев.

Комната Арфы. Утро. Арфа спит на кровати. Выражение ее лица меняется, по нему плывут те чувства, которые она переживает в сновидении. Над нею, на верхнем этаже, заиграла детская губная гармония — ту же младенческую песенку, что играла она и прежде.

Арфа открывает глаза, смотрит вверх, где играет музыка.

Тихо, робко приотворяется дверь — показывается голова Евстафьева. Арфа смотрит на отца непонимающими глазами.

Е в с т а ф ь е в. А Федька тут?

А р ф а. Какой Федька?

Е в с т а ф ь е в. Вот тебе раз — какой Федька? А супруг твой! Он вперед меня к тебе поехал...

Арфа привстает на постели.

А р ф а. Где же он, папа? Ты видел его?

Отец входит в комнату, садится на край кровати, говорит с некоторым даже ужасом:

— Правда, что ль, нету его?

А р ф а. А ты видел его?

Е в с т а ф ь е в (*размышляя*). Он домой не доедет.

А р ф а. Почему, папа, отчего?

Е в с т а ф ь е в. Суется вовсюду, вмешивается во все, что его не касается, больная у него душа.

А р ф а. Вмешивается?

Е в с т а ф ь е в. Ну конечно!

А р ф а. Значит, он меня больше не любит!..

Евстафьев. Да пожалуй, что и так!

Арфа. А что так, ну что? Ты глупости мне говоришь! Не смей мне так про него говорить, он любит меня!

Евстафьев. А может, и любит, чума его знает. Он и паровоз любит, а тебя-то, что ж, тебя любить нетрудно, ты незлая...

Арфа. Папа, ступай к себе отдыхать... Ступай сейчас же!

Евстафьев. Рассерчала!

И он уходит из комнаты дочери.

Арфа ложится на подушку лицом вниз и плачет. На верхнем этаже губная гармония играет несколько тактов.

Арфа подымается, садится на кровати. берет со столика у кровати гребешок, причесывается. Она приняла какое-то решение и повеселела.

Железнодорожный путь, уходящий на горизонт в светлом пространстве. Вдали видна железнодорожная путевая будка.

Будка ближе. Возле будки на рельсах видна фигура сидящего ребенка.

Еще ближе. Мальчик, знакомый нам по прежним кадрам, сидит верхом на рельсе и с усилием забивает костыль большим молотком. Из будки слышатся голоса, поющие протяжную русскую песню.

Издали движется моторная дрезина.

Дрезина приостанавливает ход, немного не доезжая до работающего мальчика. К дрезине прицеплены две обыкновенные вагонетки, груженные шпалами и рельсами. На одной вагонетке поверх шпал сидит Федор.

Заметив трудящегося ребенка, Федор сразу, не размышляя, прыгает с вагонетки.

У мальчика криво идет костыль. Федор берет у него молоток. Мальчик сходит с рельса. Поезд из дрезины и двух вагонеток трогается и уходит. Федор поправляет костыль ударами, чтоб он стоял правильно, и доколачивает его затем до конца.

Федор. Ты, что ж, сам маленький еще, а работаешь по-большому! Тебе еще не время. А где отец с матерью?

Мальчик (*указывая.*) Там!

Из железнодорожной будки слышны музыка гармоники и буйные голоса веселящихся людей.

Федор. Там отец с матерью твои?

Мальчик. Они. Дядя с фронта вернулся, теперь гуляют. Сорок дней уж гуляют. Ночью гуляют, а днем похмеляются.

Федор. Дай воды напиться.

Мальчик. Пойдем, я тебе квасу вынесу. Мы квас пьем.

Мальчик берет на плечо большой молоток, и направляется к дому, а Федор идет следом за ним.

Федор стоит один у палисадника железнодорожной путевой будки.

Мальчик выносит ему корчажку с квасом. Федор берет корчажку и пьет квас.

Но тут из избы выходят веселый пожилой демобилизованный солдат и простоволосая счастливая женщина — мать мальчика-работника. Они обнимают Федора, целуют его и волокут за руки в дом.

Веселый солдат. Иди к нам! Здравия желаю от старого солдата! А ты кто такой? А ты знаешь, кто я? Ты знаешь? Я тебя на месте расшибу! Дай я тебя поцелую пока!..

В доме весело играет гармоника. Веселый солдат и женщина уводят туда Федора.

По тропинке возле железнодорожного пути идет Арфа. Она в ватнике, в теплом платке и мешочек с пищей у нее за плечами. Она идет в плане одного ландшафта: лес.

Она идет в плане другого ландшафта: чистое поле.

Она идет среди мелкого кустарника, слегка прихрамывая, и останавливается: она слышит гармонику и веселое пение из путевой будки.

Железнодорожная будка. Против нее останавливается Арфа: сначала она слушает звуки веселья из этого путевого одинокого жилища. Потом садится на землю, разувает один башмак и гладит потертую ногу.

Маленькая горница внутри путевого домика. Накрыт стол с закуской, сидят хозяин, хозяйка и бывший солдат. Федор и мальчик стоят.

Бывший солдат. Ну выпей, я тебе говорю! Что ты за непутевый такой, ты дезертиром, что ль, был? Покажь документ!

Федор. Не буду я пить!

Мальчик. Не надо пить! Они дурные.

Бывший солдат. А что ж тогда надо?

Федор. Как что? А зачем пить-то? Выпить — значит тебя вино побеждает, а не выпьешь — значит ты победил вино. А какой же ты солдат, когда тебя побеждают!

Бывший солдат. Да ну? Нюжли правда твоя? А я думал, вся правда моя!

Стук в окно. В окне показывается лицо Арфы.

А р ф а. Хозяйка!.. Хозяйка есть?

Х о з я й к а. Чего тебе там?

А р ф а. У вас лаптей старых нету?.. Продайте мне, я ногу потерла, башмак тесный.

Х о з я й к а. А далеко идешь-то?

А р ф а. Сама не знаю. Я мужа иду встречать. Мне один лапоть нужен.

Федор стоит неподвижно. Он видит Арфу. Теперь и Арфа различила его: ее лицо светлеет и меняется; она близко прижимается лицом к оконному стеклу, слезы идут по ее лицу, слезы стушевывают ее образ, и он делается почти невидимым.

Х о з я й к а. Чего ты там, молодая, хорошая?.. Иди, я тебе даром лапоть-то дам!

Ф е д о р. Не нужен ей лапоть.

Б ы в ш и й с о л д а т (*Федору*). Иди, выйди к ней. Посватай ее за меня! Это терпимая женщина!

Федор уходит, и мальчик за ним, остальные остаются. Арфа исчезает за окном.

Федор и Арфа уходят вдаль, взявшись за руки; они идут по обочине железной дороги. Мальчик, находящийся в близком плане к зрителю, смотрит им вслед. Арфа немного хромает, опираясь одной рукой на палку Федора, а другой держась за мужа.

Федор подымает Арфу на руки и несет ее как маленькую. Лицо Арфы обращено теперь в сторону мальчика. Она машет ему рукой в знак прощания — и мальчик отвечает ей тем же.

Вечер. Комната Арфы. Горит настольная лампа. На кровати сладко спит Федор. Арфа сидит возле кровати и не сводит глаз с лица мужа.

Дверь приоткрывается. Показывается голова Евстафьева.

Е в с т а ф ь е в. Не проснулся еще?

А р ф а. Нет... Уходи, уходи!

Евстафьев скрывается. Арфа сгоняет муху с лица Федора.

А р ф а (*тихо*). Ну просыпайся скорее, а то мне скучно... Ты уже выспался!

Федор всхрапывает и бормочет что-то невнятное в глубоком сне.

А р ф а. Ну спи! Не надо просыпаться. Ты устал. Спи!

Арфа беззвучно движется по комнате в одних чулках, не переставая наблюдать за Федором и отгоняя мух с его лица.

А р ф а. Я тебе музыку сейчас заведу, хорошую — тихую, чтобы тебе приснился сладкий, сладкий сон...

Арфа включает радиоприемник. Радио говорит: «Гражданин Подсекайло Иван Артамонович спрашивает нас, где приобрести куб для кипяченой воды. Отвечаем ему...»

А р ф а. Ты не то играешь.

И переключает радио. Радио: «Кенаф, клещевина, соя, кендырь, куян-суюк...»

Арфа переключает радио. Радио: «А сейчас оркестр деревянных инструментов исполнит симфонию на дровах» — и раздается несколько глухих звуков вступления в эту симфонию. И сейчас же, почти одновременно с этими звуками, над головою Арфы, на верхнем этаже, детская губная гармония заиграла трогательную младенческую песнь. Арфа выключает радио.

Арфа стоит одна посреди комнаты — счастливая и словно недоумевающая. Она садится по-детски на пол. Трещит кузнечик за открытым окном. Губная гармония играет наверху.

Приотворяется дверь. Появляется голова Евстафьева. Музыка наверху умолкает.

Е в с т а ф ь е в. Буди Федьку! Товарищ начальник дороги генерал-директор тяги товарищ Ефремов Сергей Сергеевич его ожидает.

А р ф а. Не буду будить!

Е в с т а ф ь е в. Как так не будешь! Тут государственное дело, а ты что?

А р ф а. А я сама тоже государственное дело. Федор будет со мной, я по нему соскучилась, а ты, папа, не шуми здесь, ты ступай.

Е в с т а ф ь е в. Рано я тебя пороть перестал!

И Евстафьев скрывается обратно за дверью.

Федор открывает глаза, сразу вскакивает, садится на кровати, пробует рукою стену, спинку кровати, не понимая, где он находится. Он озирается с удивлением, видит Арфу и улыбается ей.

Ф е д о р. А это правда?

А р ф а. Что — правда?

Ф е д о р. Ты — правда?

А р ф а. А кто же я? Конечно, я правда.

Ф е д о р. А я думал — я сплю на войне.

Арфа подходит к Федору, гладит ему голову.

Стук в дверь. Дверь сразу отворяется, и входит Евстафьев, а за ним Ефремов.

Но, увидев счастье супругов, они оба враз в смущении уходят обратно.

Ф е д о р. Нефед Степанович, идите к нам.

А р ф а. Не надо. Ты никуда не поедешь, ты будешь теперь долго отдыхать.

Федор не вполне ее понимает. Но Арфа уже надевает ватник и покрывает голову теплым платком.

Затемнение.

Федор один в той же комнате. Арфы нет. Федор обходит комнату вокруг, ведет рукою по стенам и попутным предметам и говорит всем вещам: «Здравствуйте, я по вас соскучился, и вы тоже!»

В компату входит Евстафьев.

Е в с т а ф ь е в. Ушла Марфушка-то?.. Идем, Федя, за мной. У нас дело великое.

Федор уходит вслед Евстафьеву.

Ночь. Две платформы с углем. На разгрузке их быстро работают Арфа, Лида и еще две девушки.

Тут же углеподъемник забирает сгруженный уголь и подымает его на тендер паровоза. Далее — в очереди — покрикивает гудком еще один паровоз, торопясь экипироваться.

На платформу, где работает Арфа, влезает Федор.

Он появляется около Арфы и берет у нее лопату.

Ф е д о р. Отдохни, я к работе привычней тебя.

А р ф а. Ты зачем сюда явился?

Ф е д о р. По тебе соскучился.

А р ф а. Правда?.. Ну тогда пусть Лида отдыхает, а я не могу, я хочу с тобой работать...

Арфа отбирает у Лиды лопату и работает.

Л и д а. А мне неловко так быть.

А р ф а. Чего тебе неловко? Ты молодая еще — ступай в клуб танцевать, а мы семейные...

Лида неохотно, медленно сходит с платформы и исчезает. Арфа и Федор быстро работают.

Во время работы.

А р ф а. А к отцу начальник дороги приходил!

Ф е д о р. Я с ним говорил.

А р ф а. А зачем? Я тебе сказала — ты не поступай работать!

Ф е д о р. Я сказал им — не буду.

А р ф а. А они что?

Ф е д о р. Они ничего. Они сказали, отец твой сказал, что я дурак. Тебя, говорит, на честь, на подвиг призывают, ты знатным станешь, а ты трус и лодырь.

А р ф а. А ты что?

Ф е д о р. Я ничего.

А р ф а. Чего же ты — ничего?.. А жить нам дальше как? Может, у нас дети будут!

Ф е д о р. Ты же сама не велела?

А р ф а. Чего я не велела? Хорошим человеком я быть тебе не велела? А ты чего молодую бабу слушаешь? Может, я от тоски по тебе совсем дурой стала!.. Эх ты, воин!

Федор втыкает лопату в уголь, останавливается работать и смеется.

А р ф а. Чего ты?

Ф е д о р. Я тебя люблю.

А р ф а. Ну и что ж! Люби, пожалуйста, да любовь-то твоя беззаботная...

Ф е д о р (*улыбаясь*). А я завтра новый паровоз принимаю.

А р ф а. А зачем скоро так? Ты бы отдохнул еще, я бы в кино с тобой каждый вечер ходила и в клуб танцевать. А то без тебя какая жизнь!.. Пойдем сегодня в клуб! Сгружай скорее!..

Ф е д о р. Сейчас. Я сейчас. Я один без тебя справлюсь.

И оба они снова быстро работают лопатами.

Затемнение.

Комната Арфы и Федора. Арфа спит на кровати. Вторая подушка рядом с ее головой свободна. За небольшим столом сидят Федор и Нефед Степанович Евстафьев. Между ними — тарелка с вареной картошкой, вареное мясо, соль, хлеб. Они кушают и беседуют, они стараются говорить тихо, но забываются и кричат от вдохновения громко — особенно Евстафьев.

Е в с т а ф ь е в (*громко*). Понятно тебе?

Ф е д о р (*тихо*). Понятно.

Е в с т а ф ь е в. Вот. Все тебе ясно?

Ф е д о р. Ничего.

Е в с т а ф ь е в (*громко*). Ну тогда ты глупый!

Арфа, проснувшись на мгновение, берет подушку Федора и бросает ее в говорящих, чтобы они не мешали ей спать. Евстафьев равнодушно подхватывает подушку, попавшую ему в голову, и швыряет ее прочь, в сторону.

Е в с т а ф ь е в. И вот я тебе говорю: оторви мне усы, если так будет! О чем мы с тобой говорим?

Ф е д о р. Не знаю. Это вы говорите.

Е в с т а ф ь е в. Ага. Это я говорю. Ну ты научно-то можешь соображать?

Ф е д о р. Нет. Я же неученый человек.

Е в с т а ф ь е в. А кто же ты?.. Ведь во

мне все кипит сейчас. Вот как, вот как кипит в груди! (*Показывает жестами, как у него в груди.*) Ты врешь!

Федор. Нет. А чего врать? Я молчу.

Евстафьев (*кричит*). А чего я шумлю тогда? Зря, что ль?

Арфа, пробудившись опять, швыряет в говорящих второй подушкой и остается спать без подушки. Отец отбрасывает упавшую подушку ногой.

Федор (*тихо*). Не зря, отец. Я ведь от вас научился, что машина имеет бесконечную силу...

Евстафьев. Конечно, от меня. А то от кого же! Так ты слушай меня! Ты гляди, как четыреста восьмой километр пройдешь, так давай вот — что...

Евстафьев встает на ноги и показывает жестами-игрой, что должен делать Федор на паровозе: поворачивает реверс, доводит регулятор на весь сектор, открывает и закрывает кран продувки цилиндров.

Евстафьев. Давай всю отсечку, весь пар, продуй цилиндры, но коротко! И разгоняй, разгоняй машину, не жалей ее — перед тобой горизонтальная площадка в два с четвертью километра, только всего, а потом подъем на четыреста одиннадцатом, тебе надо прямо на стену там лезть! Но ничего: дай в топку газового угля, не буксуй—песок имей наготове, бойся растяжки, загодя накопи инерцию и не рви, не рви состава, тяни его на перевале как струну — и слушай сердцем машину, чтоб она дышала у тебя, а не задыхалась!..

Арфа (*садится на кровати, открывает глаза и закрывает их*). Да когда ж вы уйметесь!..

Евстафьев (*дочери*). Замолкнь ты, агрессивка!.. (*Федору.*) А на подъеме четыреста сорокового километра тебя толкач будет ждать на подхвате. Там ты...

Арфа. Это все вам с Федькой слава будет! А мне? Я тоже хочу.

Евстафьев. Ишь ты, карьеристка какая!

Арфа (*сонно и равнодушно*). Я карьеристка.

В дверь кто-то несмело, негромко постукивает. Этот звук слышался и раньше, но на него никто не обращал внимания.

Евстафьев (*к двери*). Кто там карябается? Входи иль исчезни!

Входит Филипп; он одет в форму железнодорожного кондуктора.

Филипп (*несколько застенчиво*). Здравствуйте... Здравствуй, Федор Матвеич! Забыли меня? Мы вместе с фронта ехали, колодезь еще чинили по дороге...

Федор. Здравствуй, Филипп. Иди сюда, садись на мое место. Ты что?

Филипп. Завтра я поеду за главного кондуктора вместе с вами... Не надо мне сидеть, я постою.

Федор. Спасибо тебе, что пришел, Филипп. Садись, кушай с нами.

Арфа протягивает руку к Филиппу, приветливо тянет его к себе, и Филипп садится на край кровати.

Арфа. Папа, я на всех буду ужин варить. Вам надо мясные котлеты есть и спать пораньше ложиться, вам завтра трудно будет.

Евстафьев. Аль поумнела? Вари побольше, погуще, пожирней...

Арфа. Потушите свет, я оденусь.

Федор тушит свет. Тьма.

Светлый день. Станция. На пути стоит передняя часть состава — несколько большегрузных четырехосных вагонов. Здесь находятся сейчас Ефремов, Корчебоков;

к ним подходит Евстафьев, вытирая руки сухими обтирочными концами. Слышится медленное приближение паровоза; слышно клокотание пламени в его топке.

Мощный паровоз (желательно ФД) подходит тендером к составу. В окне паровоза на месте машиниста — Федор. Все люди несколько торжественны. Евстафьев в галстуке. Один Федор прост и обыкновенен.

Место сцепления. Паровоз нежно надавливает — и челюсть автосцепа щелкает. К автосцепу подлезает Евстафьев и лично обследует надежность сцепления.

Съемка несколько издали. Видны весь паровоз, передний вагон, группа людей у паровоза.

Федор сходит с паровоза. Евстафьев впереди паровоза посыпает рельсы песком, беря его из балластного слоя.

Съемка ближе. Федор ощупывает руками узлы машины. Затем подымается по трапу в кабину.

Евстафьев (*он также подходит к правой машине паровоза, ощупывает для проверки узлы ее после Федора и обращается к Федору*). Федя! Нажми состав — он тебе отдаст потом свою силу.

Федор поворачивает штурвал реверса, трогает регулятор: колеса паровоза делают

пол-оборота, приостанавливаются, затем делают полный оборот, еще один-два оборота, еще оборот, ход назад — и замирают в покое. Федор манипулирует реверсом, регулятором и тормозом.

Евстафьев. Достаточно. Ну, Федя, я по твоему сигналу нажму!

Федор. Давай, отец. Враз только толкай, не жалей меня.

Евстафьев уходит. Паровоз Федора сильно засифонил. Ефремов и Корчебоков подымаются на паровоз. Ефремов пожимает руку Федора и целует его в лоб. Корчебоков обнимает Федора. Ефремов пожимает руки помощнику Федора и кочегару. Кочегар — Лида.

Ефремов и Корчебоков сходят с паровоза.

Перрон вокзала. У перрона свободный путь. Группа железнодорожников на перроне. Впереди группы — дежурный по станции и Корчебоков. В группе железнодорожников находится и Арфа.

Шум идущей моторной дрезины; мимо платформы быстро проезжает открытая дрезина; на ней фигура начальника дороги Ефремова и еще один человек — моторист.

Дежурный подымает сигнал отправления: диск в руке.

Главный кондуктор Филипп (он у состава) дает сигнал отправления свистком-трелью.

Корчебоков от волнения снимает фуражку; опомнившись, надевает ее снова и берет под козырек

и вдруг уходит в сторону.

Кабина паровоза. Окно. Федор. Он дает долгий сигнал отправления, затем дает два коротких гудка; прислушивается. Издали эти (точно такие же) сигналы повторяет второй паровоз.

Играет нестройная, неумелая музыка. Вокзальный садик за низкой изгородью у перрона. В этом садике самодеятельный оркестр, кондукторы, уборщицы и другие. Оркестр играет марш, и от неслаженности он звучит не столько торжественно, сколько наивно и трогательно, а Корчебоков дирижирует оркестром с вдохновением, с важным, серьезным выражением на лице.

Окно в кабине паровоза. Федор. Стонущий мелодический звук предохранительного клапана.

Возле паровоза появляется Арфа; она мгновенно подымается по трапу на паровоз и исчезает там. Федор ее, видимо, не замечает.

Машина паровоза. Дышла делают четверть оборота и приостанавливаются в растяжке. Стонущий, мелодический звук клапана усиливается.

Кабина. Федор. Он дает два коротких сигнала. Краткая пауза. Далекий паровоз отвечает ему такой же парой сигналов.

Федор плавно и далеко открывает регулятор.

Машина. Дышла медленно трогаются и проворачивают колеса.

Мгновение — и бешеное буксование машины, дышел почти не видно, из-под бандажей ведущих сцепных колес летят искры и пламя огня, вырабатываемое могущественным усилием машины.

Кабина. Федор. Он манипулирует реверсом. Слышится пара жалобных сигналов далекого паровоза.

Машина. Буксования нет. Дышла медленно проворачивают колеса. Слышится мелодичное пение самого усилия гармонично работающей машины, слагающееся из звуков напряженных, динамических деталей.

У кабины по земле бежит Корчебоков. Он встревоженными глазами смотрит вверх на Федора,

он хватается рукой за поручень трапа.

Машина несколько издали. Колеса проворачиваются все более быстро, тяговое усилие и скорость нарастают каждое мгновение, почти толчками, это видно по ходу дышлового механизма.

Корчебоков бежит, упираясь в поручень трапа, точно помогая паровозу.

Лицо Федора в окне кабины. Оно в поту и в напряжении внимания.

Продувка: из кранов цилиндра вихри пара.

Корчебоков стоит на месте. Перед ним с могучим ускорением — все быстрее и быстрее — бегут вагоны состава. По игре и по звуку стыков слышна и видна их скорость. Вагоны (среди них много платформ) нагружены самым разнообразным богатством: уголь, автомобили, огромные ящики — контейнеры, фермы мостов, рельсы, балки, чудовищное оборудование для металлургических заводов на специальных многоосных платформах и т. д. и т. п. Этой мизансценой можно сразу и мощно охарактеризовать могучее, быстрое творчество страны после войны.

Корчебоков веселится на земле, он почти танцует, что-то кричит, спотыкается, падает и подымается вновь.

Мимо с нарастающей скоростью бегут и бегут вагоны, и число их не кончается: нужно пропустить 100—120 вагонов, не менее.

На тормозной площадке одного вагона — Филипп.

Наконец проносится с полной отсечкой пара паровоз-толкач.

Кабина толкача (извне). Из окна глядит Евстафьев.

Место толкания паровоза-толкача: диски буферов толкающего паровоза начинают отставать от дисков-буферов заднего вагона.

Кабина толкача. Евстафьев. Далекое пение сирены ведущего паровоза Федора —на удаление. Евстафьев бдительно прислушивается. Евстафьев манипулирует реверсом и регулятором.

Место толкания. Паровоз-толкач уже отстал от заднего вагона примерно на один метр.

Он приближается на полметра и остается на этой дистанции — то есть толкач работает вхолостую.

Евстафьев утирает глаза большим платком:

— Прощай, Федька!

И потягивает поводок сирены на три коротких сигнала, закрывает пар, машина сокращает ход, останавливается. Далекое однократное ответное пение сирены ведущего паровоза.

Паровоз Федора. Плечи и голова Федора, смотрящего вперед,—

и за его плечами, поверх них, видно светлое пространство русских хлебных полей — бесконечная родина, и в полях работают люди, машины и животные. Тракторы и лошади пашут, на автомашинах и на коровах везут солому, зерно в мешках, воду в бочках.

Переезд. На переезде стоит мальчик, который известен нам; он стоит теперь возле матери, которая держит свернутый флажок. Гром и гул приближающегося поезда.

Паровоз Федора входит в экран. Федор заметил знакомого мальчика, улыбнулся ему и махнул рукой.

Поезд Федора издали — так, как его видно с полей, где работают крестьяне: мощная машина извергает, как вулкан, огнедышащий пар из низкой трубы, дышла машины быстро вращают колеса, состав бесконечной длины тянет за собой работающая напряженная машина, сверкая пламенем, видимым даже при свете дня, из поддувальных дверец.

Пахотное поле. Трактор тянет за собой раму с плугами. Женщины сгружают с воза мешки с семенным зерном. И все они — тракторист, плугарь, крестьянки — оборачиваются лицами к великому поезду Федора и смотрят на него удивленно и радостно: они видят, понимают и ценят великую работу человека и машины. Они даже приостанавливают на минуту свою работу, кричат приветствие в сторону паровоза и машут руками машинисту.

Поезд издали: виден лишь трепещущий столб пара, извергаемый быстро удаляющимся паровозом, и череда вагонов, у которой нет конца.

Железнодорожная линия на крутом затяжном подъеме. Линия идет на горизонт, подымающийся к небу. Слышно по звуку, как сюда все ближе и ближе подходит паровоз Федора, и слышно по звуку, как все более и более замедляется дыхание паровоза, делается редким и тяжким.

Паровоз вступает в экран. Виден Федор в окне, манипулирующий реверсом, краном продувки цилиндров, краном подачи песка. Видна работа паровоза по работе правой его машины (со стороны Федора). Лицо Федора в поту от напряжения. Он непрерывно и точно регулирует машину.

Вот машина срывается в буксование. Федор укрощает ее регулятором, затем пускает песок под колеса (видно, как из трубок на рельсы пошли струйки песка), переставляет реверс, снова отдает регулятор на всю дугу, закрывает песок. Машина прекращает буксование и снова вращает колеса в тяжком усилии.

Медленно идут вагоны.

И ход их еще более замедляется, скорость их приближается к нулю.

Федор в окне паровоза. Он закрывает регулятор — паровоз на мгновение утихает, почти останавливается,— и сразу на всю дугу Федор открывает регулятор: машина резко рвет вперед, движение продолжается.

Проезжает вагон с тормозной площадкой, на которой находится Филипп, взявшись за поручни, бдительно оглядывает поезд вперед и назад.

Маленькая станция; на станции стоит сифонящий небольшой паровоз (серии 0); в будке паровоза — Арчапов.

Последний вагон поезда Федора медлен-

но проползает мимо паровоза Арчапова; паровоз Арчапова стоит на параллельном пути.

Последний вагон на некотором удалении; он почти останавливается.

Арчапов дает свисток, трогает регулятор — и паровоз его ходко пошел вослед поезду Федора.

Тормозная площадка с Филиппом; он следит за ходом поезда.

Последний вагон поезда. Он еле-еле движется —

и вдруг вздергивается немного вперед.

Место сцепления двух вагонов. Мгновенное пламя вырывается из механизма сцепления. Раздается гулкий звук, как удар молота по металлу.

Передний вагон чуть удаляется от заднего: обрыв, лопнула челюсть автосцепа.

Филипп слышит этот звук; в тревоге он прыгает с подножки вагона на землю и бежит мимо очень медленно движущегося состава.

Филипп видит разрыв поезда — разъединение вагонов.

Он хватается за буфер, влезает на него, садится, хватает висящую серьгу старой винтовой стяжки, хочет набросить ее на крюк соседнего вагона и не может — соседний, то есть задний, вагон все более отстает. Филипп сидит на поврежденном автосцепе, держа в руках серьгу винтовой стяжки.

Последний вагон поезда. Тарелочные буфера вагона.

К этим буферам вплотную подходят буфера паровоза-толкача Арчапова,

паровоз приходит в соприкосновение с буферами вагона —

твердый и мощный нажим,

паровоз Арчапова работает со всей мощностью, Арчапов открывает регулятор на весь сектор, дает реверсом полную отсечку.

Буксование колес,

песок под колеса из трубок,

буксование прекращается, паровоз жмет состав всею силой.

Арчапов (*в окне паровоза*). Вперед, Федька! Не горюй! Мы все с тобою!

И дает сигнал свистком. Вдалеке ему отзывается свистком же паровоз Федора.

Филипп сидит на поврежденном, оборванном автосцепе и держит в руках серьгу винтовой стяжки.

Задний вагон, отстав на метр, отстает постепенно больше — на полтора, на два, на три метра.

Затем эта дистанция — три метра — сохраняется секунду-две,

затем эта дистанция сокращается: два с половиной, два, полтора метра, полметра —

и Филипп набрасывает серьгу переднего вагона на крюк заднего вагона и серьгу заднего вагона на крюк переднего; стяжка натягивается; вагоны сцеплены вновь;

через буфер вагона Филипп выходит из зазора вагонов, прыгает на землю,

бежит по земле параллельно ходу поезда,

хватается за поручень тормозной площадки и подымается на тормозную площадку, где он находился и прежде.

Поезд идет вперед более живо, чем только что шел до того.

Извне. Перевал подъема. Паровоз подъема. Машина Федора забилась в резком буксовании. Федор (в окне паровоза) манипулирует управлением и успокаивает машину.

С могущественным усилием работает машина паровоза — и бандажи сцепных ведущих колес выбивают пламя с поверхности рельс.

Изнутри кабины. Машина работает на высшем темпе. Несмотря на работу стоккера (если машина ФД), открыта и шуровка — в топке видно напряженное сияние пламени. Арфа сидит на ящике ближе к тендеру. Лида загружает топку углем через шуровочное отверстие. Вдруг возникает — в глубине машины — вопящий звук. Он прерывается, вновь возникает, вновь прерывается, вновь возникает — однако паузы тишины сокращаются, а периоды вопля увеличиваются, и вот вопль звучит почти непрерывно, и тон его возрастает.

Федор отбрасывается из окна внутрь кабины.

Он глядит отвлеченными глазами.

Бросается на сторону помощника (левую). Напряжение вопящего звука усиливается.

Федор рядом с помощником.

Помощник. Останавливай! Запорем машину!

Левая галерея машины (около котла). Из кабины выскакивает на эту галерею Федор. (Вопящий звук происходит все время.)

Федор добегает до передней топки.

Он становится на колени, ложится, свешивается (примерно над цилиндром или над бегающим крейцкопфом, где у паровоза закреплена приводная штанга к пресс-масленке).

Штанга разъединилась. Один ее конец

бегает вместе с крейцкопфом. Другой конец, ведущий к самосмазу, висит в воздухе. Федор хватает погнутый, отъединившийся конец приводной штанги (что висит беспомощно в воздухе), склоняется ниже к работающей, пульсирующей машине, висит над машиной, натягивает свободный конец штанги, но приладить ее на ходу машины нельзя.

Федор обращается к самосмазывающему аппарату (он виден зрителю).

Федор начинает качать вручную приводную рукоятку самосмаза. Сразу приутихает мучительное, раздраженное пение в теле машины.

Федор бешено качает ручку самосмаза: звук немного уменьшается, делается не столь вопящим.

Федор кричит, обернувшись к кабине:

— Арфа!

Открывается дверь из кабины, оттуда выбегает Арфа. Она пробегает по боковой галерее к Федору. Звук к этому моменту уменьшился еще более.

Ф е д о р (*Арфе*). Качай масло!

Арфа склоняется к самосмазу и начинает качать рукоятку изо всех сил.

Федор спешит обратно в кабину.

Кабина изнутри. Появляется Федор. Оглядывает приборы. Шуровка закрыта.

Ф е д о р (*помощнику и кочегару*). Пар садится!.. Освободить зольник автоматом! Дай газового угля! Грузи вдобавок топку в две руки — давай весь форс!

Помощник срабатывает топку автоматом, открывает всю подачу стоккера, открывает весь вентиль сифона. Лида открывает шуровку с бушующим пламенем.

Помощник берет шуровочный инструмент (вроде длинной кочерги), кочегар — Лида — вручную грузит в топку уголь лопатой.

Арфа согнулась на коленях у самосмаза и интенсивно качает рукоятку. Вопящего звука теперь нет.

Съемка с места машиниста (скажем, из-за плеч Федора). Виден путь впереди. Слышен сигнал паровоза Арчапова. Федор потягивает поводок сирены — долгий, торжественный сигнал.

Арфа — грязная, черная, небольшая — качает самосмаз изо всех сил на левой галерее паровоза.

Буфера заднего вагона поезда. К ним прижаты буфера толкающего паровоза, работающего вперед со всей энергией, что слышно по звуку отсечки пара в трубу.

Напряжение буферов ослабевает. Задний вагон поезда получает ускорение и отходит от буферов толкающего паровоза.

Паровоз Арчапова. Арчапов тянет поводок сирены и слушает. Издалека, спереди, слышен голос паровоза Федора.

Арчапов закрывает регулятор,

он отстает от поезда, это видно по буферам: они разъединились, толкание прекратилось.

А р ч а п о в. Уехал Федька!.. Эх, если б ты был моим сыном!.. Да, уходит жизнь вперед!

Арчапов вынимает большой платок и утирает им глаза.

Затемнение.

На большой скорости входит в экран паровоз Федора. На левой галерее паровоза Арфа качает самосмаз (пресс-масленку).

Паровоз резко сокращает ход.

Паровоз останавливается у низкой платформы. На платформе стоит дежурный. Дежурный глядит на свои карманные часы.

С паровоза спускается Федор. Он вытирает пот с лица мягкой шапкой.

Д е ж у р н ы й. Вовремя. А сколько осей у тебя? Я знаю, но ты скажи!

Федор говорит — сколько осей у него, но неслышно.

Д е ж у р н ы й. Не может быть! Этого не бывает!

Федор повторяет свои неслышные для зрителя слова.

Д е ж у р н ы й. Точнее прошу! Этого не бывает!

Федор улыбается и машет рукой:

— Бывает!

Подходит Филипп. Он вынимает свои часы, глядит на них. Федор показывает ему циферблат своих часов: они сверяют время и видят, что прибыли вовремя.

Дежурный пожимает руку Федору, поздравляя его.

С паровоза сходят вниз чумазые, утомленные Арфа и Лида.

Федор пожимает руку Филиппу, затем обнимает его и целует. Филипп застенчиво улыбается.

Арфа наблюдает это; ей не нравится, что Федор поцеловал Филиппа, и она в отмщение внезапно обнимает и целует Лиду — и, поняв нелепость своего действия, смеется в смущении.

Ф и л и п п. Она любит тебя.

Ф е д о р. Что?

Ф и л и п п. Я говорю = она любит тебя...

А р ф а. Люблю, а вас никого не люблю!

Ф и л и п п (*застенчиво*). Нас нет, нас не надо.

Л и д а. Надо! Почему нет?

И Лида трогает рукой грудь Филиппа, а затем, опомнившись и смутившись, начинает вытирать пыль с его одежды.

Затемнение.

Комната Арфы и Федора. Вечер. Сумерки. Светит настольная лампа. Арфа, празднично одетая в хорошее летнее платье, веселая, счастливая, напевает и накрывает стол.

Наверху заиграла детская губная гармония.

Арфа, подняв голову, слушает простую нежную музыку.

Тихо входит празднично одетый Федор. В руках у него большой букет цветов. Музыка наверху перестала играть.

Арфа оборачивается к Федору и протягивает к нему руки.

Федор делает движение в сторону Арфы, чтобы обнять ее. В этот момент сверху раздается долгий, страшный крик ребенка.

Федор роняет букет цветов на пол, невольно отводит от себя руки Арфы и бросается вон из комнаты.

Арфа стоит одна — в недоумении и в печали.

А р ф а. Всегда его зовет кто-то к себе, а я остаюсь одна...

Арфа поднимает с пола букет цветов и прижимает его к своей груди.

Отворяется дверь. Входит Федор с мальчиком лет пяти на руках. У мальчика заплаканное лицо. В одной его руке зажата губная гармония, а другая его рука беспомощно висит. Федор сразу сажает ребенка на кровать.

Ф е д о р. Арфа, скорее давай!.. Сделай ему компресс на ручку. Его мать ушла за хлебом, а он рукой огонь в печке попробовал...

А р ф а (*равнодушно*). Заживет!

Ф е д о р (*сурово*). Скорее! Делай — и не говори!

Федор и Арфа стоят, склонившись над ребенком, лежащим на кровати.

Арфа бинтует мальчику больную руку, а Федор утирает ему лицо от слез краем праздничной кофты Арфы.

А р ф а. Возьми полотенце!

Ф е д о р. Ничего, я тебе другую кофту куплю. (*К мальчику.*) Тебе больно?

М а л ь ч и к. Нет, я терплю.

А р ф а. А на гармонии будешь играть?

Мальчик подносит к губам здоровой рукой гармонию и играет несколько простых и нежных тактов детской блаженной песни.

Ф е д о р. Все!

Послесловие

Последнее, оставшееся незавершенным произведение Андрея Платонова — писатель работал над ним до самой кончины — была пьеса «Ноев ковчег». В ней Платонов хотел создать образ Чарли Чаплина и противопоставить его — вместе с образами Альберта Эйнштейна и Бернарда Шоу — мракобесам и спекулянтам капиталистического мира*.

Платонов любил кинематограф и верил в его неограниченные возможности, невзиря на огорчения первой экранизации («Песчаная учительница»), связанные с искажениями литературной основы рассказа.

А. Платонов написал семь сценариев, из которых ни один не был поставлен при его жизни.

У него был свой излюбленный круг кинематографических образов. Всю жизнь любил он людей труда. Как вспоминает жена писателя Мария Александровна Платонова, Андрей Платонович особенно любил железнодорожников и даже селился

* Платонов написал пять многоактных пьес: «Высокое напряжение» (1930), «Шарманка» (1933—1934), «14 красных избушек» (1937—1938), «Волшебное существо» (1945, соавтор Р. Фраерман), «Пушкин в лицее» (1950) и две одноактные, написанные в военные годы,—«Избушка возле фронта» и «Голос отца».

летом за городом только в тех местах, где были хорошо видны проходящие поезда, и постоянно подолгу любовался вместе со своим сыном с пригорков, с насыпей пробегающими локомотивами.

Когда-то он вместе со своим отцом, водителем бронепоезда, Платоном Фирсовичем Климентовым ездил в качестве помощника машиниста на боевое задание по очистке пути на линии Воронеж — Лиски во время наступления белых. И навсегда осталось у него отношение к паровозу, как к совершенно особенной машине, требующей от человека вдохновения, мастерства и благородства.

— Посредством чего должен ездить механик?— проверяет машинист-наставник свою ученицу в сценарии «Неродная дочь» (по рассказу «На заре туманной юности»).

— Посредством силы пара, помноженной на свою душу!*

В пяти сценариях из семи действуют машинисты, их помощники, кочегары, стрелочники, проводники и другие железнодорожники, старые и молодые, в том числе совсем юные девушки — машинисты, являющиеся центральными героями сценариев «Керагез»**, «Отец — мать», «Неродная дочь».

И еще любимые герои Платонова — строители. Землекопы, плотники, каменщики, механики. Их «потная работа» также во всех подробностях известна писателю, построившему в качестве инженера-мелиоратора в Воронежской губернии множество шахтных колодцев — бетонных, каменных, деревянных, осушившего тысячи десятин земли и возглавившего проектирование и строительство плавучего эскалатора для механизации осушительных работ.

И когда Платонов дает в сценарии «Созданье царств» (экранизация исторической повести «Епифанские шлюзы») описание работ по постройке шлюза, он делает это с профессиональной гордостью русского инженера.

«Земляные работы ведутся сквозными карьерами, каруселями (я дам потом схемы.) Показать детали искусной плотничной работы. Важно подчеркнуть общую хорошую организованность работ, умелость рабочих, хотя машин почти нет. Самый показ работ должен разубедить всех, кто думает, что раньше работать не умели. Именно: земляные работы ведутся так: земля передается из рук в руки в корзинах, а рабочие, передающие землю, стоят на местах; затем пустые корзины возвращаются в котлован. По существу, это конвейерный способ, тот самый, которому удивились теперь американские инженеры-консультанты на Днепрострое, по изобретенный в России лет 300—400 назад».

Это описание адресовано главным образом режиссеру, а вот специальная задача для художников и операторов:

«Туман синеет, на траве холодеет роса: идет время, наступает вечер. На небо выходит с востока одна звезда. Звезда движется по еще пустому небу...

...Ранний вечер. Порт в Ньюкестле... Первая звезда восходит над морем на еще пустом небе. Звезда тихо движется. Эпизод со звездой несколько напоминает тот же эпизод над степными равнинами России».

Среди авторских ремарок есть и как бы специально адресованные исполнителям, помогающие им понять взаимоотношения действующих лиц.

Так, в одном из эпизодов Петр I появляется перед мужиками, занятыми на стройке.

«Петр показывает рубку шпунта для шлюзов:

— Надо рубить в елку, а не в паз.

Народ глядел и молчал: может, дескать, и в елку, только все равно нам шлюзы не в пользу, а тебе в утеху».

Известный рассказ «Июльская гроза», отнесенный исследователями творчества Платонова к лучшим его произведениям, входит как органическая часть в сценарий «Любино поле», посвященный преобразованию природы. Его главное действующее лицо — пятнадцатилетний школьник Ваня, решивший восстановить давно разрушившуюся от времени плотину, обводнить землю родного села, дать близкий водопой колхозному стаду. Он хочет не пассивно наблюдать природу родных мест, а «изучать ее с лопатою в руках». Ему помогают старики и школьники.

Из всех экранизаций наиболее подробно написан сценарий «Возвращение» («Семья Иванова») по одноименному рассказу, опубликованному в 1946 году (сценарий занимает 82 страницы машинописного текста).

В самых первых его эпизодах даны черты походной жизни народа, обороняющего свою страну. Действие вынесено на просторы Урала. Возле железнодорожных путей — недостроенная, но уже работающая электростанция, «напоминающая организм без одежды и покровов». Здесь происходит один из наиболее значительных эпизодов, раскрывающий характер героини, жены капитана Иванова Ольги, работницы электростанции. У замерзшего паровоза на субботнике, во время расчистки путей от снега и льда, старый машинист предупреждает Ольгу, что скалывать лед ломом и лопатой с паровоза опасно — можно повредить мелкие детали. После его предупреждения Ольга отогревает эти детали руками, сняв варежки и дыша на паровоз.

* Эти и все другие цитаты даны по рукописям, предоставленным вдовой писателя М. А. Платоновой.

** Платонов написал его в середине 30-х годов после своей поездки по Туркмении, в результате которой были им написаны также повесть «Джан» и рассказ «Такыр».

Машинист, вернувшись, удивился ее работе; хотел вслед за ней сделать так же, как она, но не сумел. Ему не хватило при всей его любви к паровозу того, что есть у Ольги: ее женского, матерински-терпеливого усердия.

Об этой черте характера, как о народной силе, побеждающей на войне, говорит в блиндаже и капитан Иванов.

— Я вот сам еще не знаю, кто больше для Родины, для победы сделал, я или моя жена. Скорее всего она...

Еще идут бои, фашисты еще не изгнаны с нашей земли, и офицеры, расставаясь друг с другом, «прощаются дружелюбно и любезно, понимая, что каждое свидание может быть последним». В этой обстановке Иванов, будучи втянут товарищами в спор об изменах жен в тылу, говорит:

— Я солдат, а солдат и смерть стерпит, когда нужно. А раз я смерть прощаю, то и жену не обижу...

И отвечает на настойчивый вопрос, как бы все же отнесся он к измене:

— Моя жена не железная копилка для добродетелей... Все люди сейчас раненые, зачем же упрекать жену, если ее поранила судьба. Не одни же осколки и пули бьют человека.

Трудному пути офицера Иванова к высокому единству мыслей и действий посвящены эпизоды, относящиеся к первым мирным дням — в ресторане и на улицах западноевропейского города, где происходит его первое объяснение с женой, на Урале в квартире Ивановых, на переезде у вокзала и — после возвращения с детьми домой — в цехе электростанции. Здесь, при свидании с женой, которую он было покинул, Иванов произносит образное, пластичное слово, раскрывающее всю напряженность происходившей в нем внутренней борьбы, преодоление эгоистической ограниченности:

— Я любил одного себя, и только теперь мое сердце п р о б и л о с ь к тебе.

В сценарий введено много новых, по сравнению с рассказом, действующих лиц.

Оригинальный сценарий «Солдат-труженик, или После войны» был написан в 1946 году. Автор дал ему подзаголовок — «Литературный сценарий», и, как свидетельствуют надписи, сделанные Платоновым на титульном листе машинописного экземпляра рукописи — фамилии редакторов и участников литературных журналов,— он до конца жизни (1951) не расставался с намерением опубликовать сценарий.

З. ВОЙТИНСКАЯ

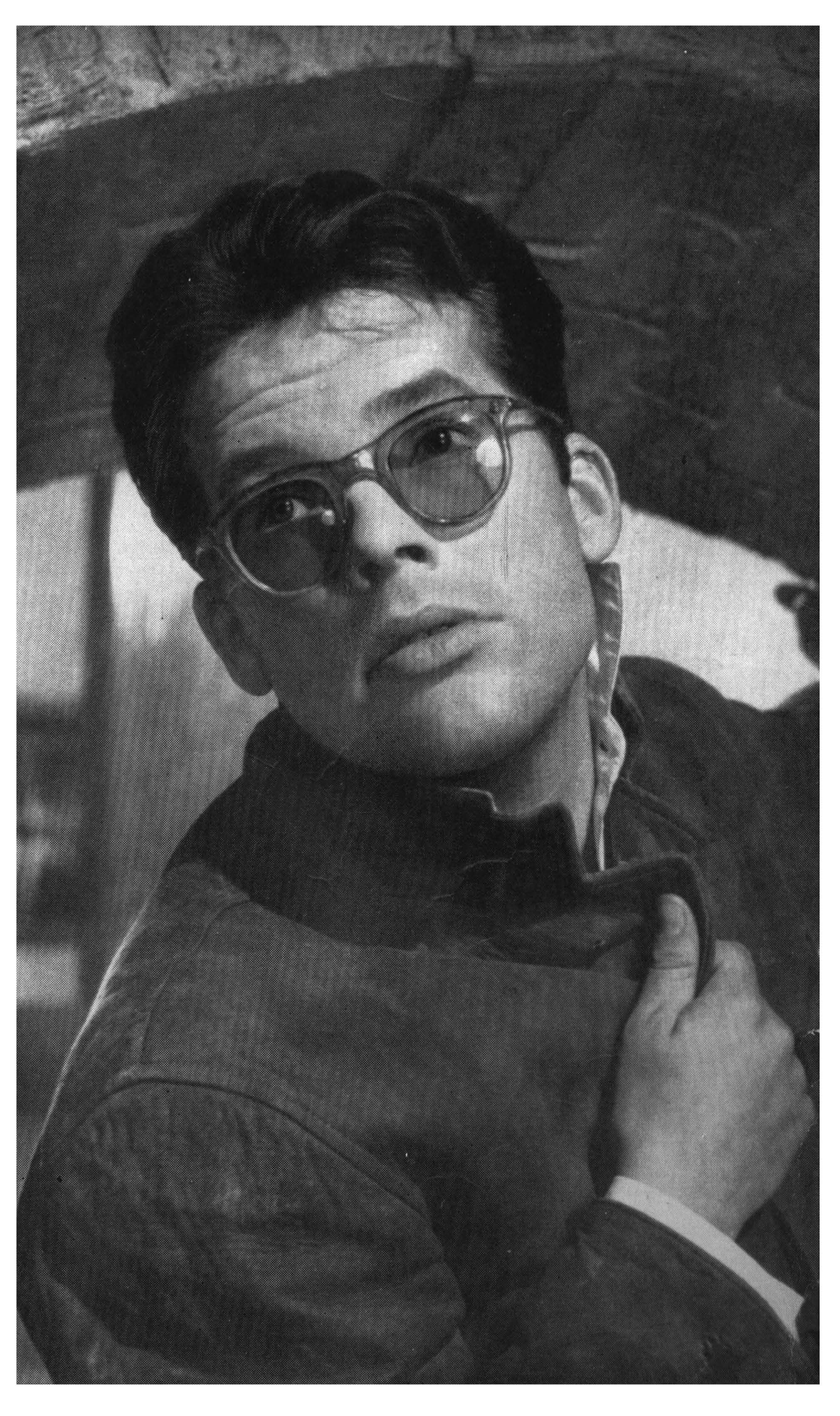
Обложка С. Б. Т е л и н г а т е р а
Художественный редактор Л. И. Г о р и л о в с к а я
Технический редактор Р. М. Г р о д с к а я

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР
Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. АД 1-02-72
А02801. Подписано к печати 22/II 1967 года. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 35 600 экз. Заказ 1580

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.



Трагически погиб выдающийся актер польского театра и кино Збигнев Цибульский.